جرنل آف ریسرچ (اُردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

شمارہ ۲۰ ISSN. 1726-9067 دسمبر ۲۰۱۱ء

کیٹیگری "Y" ہائر ایجوکیشن کمیشن

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

ترتیب

۱	طرز بیاں کا ایک فنی رمز irony اور احمد ندیم قاسمی کا افسانہ 'سفارش'	۱
	ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان	
۲	بالِ جبریل: غزلوں کے غیر مطبوعہ محذوف مصرعے اور اشعار	۱۱
	محمد یوسف اعوان، ڈاکٹر محمد یوسف خشک	
۳	ریاست بہاول پور کے دو شاعر	۳۵
	عاصمہ رانی، ڈاکٹر شفیق احمد	
۴	اُردو افسانہ نگاری میں بلوچ اہل علم کی خدمات	۴۷
	غلام قاسم مجاہد ملک، ڈاکٹر محمد یوسف خشک	
۵	''ترقی پسندی'' اور ''جدیدیت'' بیسویں صدی کی اردو نظم میں دو متوازی دھارے	۷۵
	ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری	
۶	ڈاکٹر جمیل جالبی بحیثیت مدون	۸۹
	ڈاکٹر روبینہ رفیق، ڈاکٹر عقیلہ شاہین	
۷	محمدی بیگم زوجہ شمس العلما مولوی ممتاز علی، اُردو صحافت کی پہلی خاتون ایڈیٹر	۱۰۳
	ڈاکٹر ریحانہ کوثر	
۸	ارسطو کے تصور المیہ کی روشنی میں میر انیس کے ایک مرثیے ''جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے'' کا تجزیہ	۱۱۳
	رانا غلام یٰسین	
۹	سرسیّد تحریک اور ادبی تغیرات	۱۴۱
	ڈاکٹر شمیم طارق	
۱۰	ہیئتی تنقید	۱۴۹
	یٰسین آفاقی	

گوشۂ فیض

۱۱ جلاوطن کی واپسی ۱۶۵
ڈاکٹر انوار احمد

۱۲ پاکستانی جامعات میں مطالعۂ فیض کی روایت ۱۷۵
ڈاکٹر روبینہ ترین

۱۳ مقدمہء شعریاتِ فیض ۱۸۱
ڈاکٹر ناصر عباس نیئر

۱۴ فیض کے استعاروں کی استعمار دشمن معنویت ۲۰۳
ڈاکٹر ضیاء الحسن

۱۵ فیض - انجماد، ارتقا، فکری استقامت؟ ۲۱۷
ڈاکٹر قاضی عابد

۱۶ فیض اور نیا نوآبادیاتی نظام ۲۳۳
ڈاکٹر محمد آصف

۱۷ صلیبیں میرے دریچے میں - تفہیم فیض کے چند زاویے ۲۵۳
حماد رسول

۱۸ فیض کی عملی سیاست __ ایک مطالعہ ۲۶۳
خاور نوازش

○○○

طرز بیاں کا ایک فنی رمز irony اور احمد ندیم قاسمی کا افسانہ 'سفارش'

ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان*

Abstract:

In this Article Dr.Ausman Belen Ozecan has tried to present some conclusions derived out of her structural study of a famous short story of Ahmed Nadeem Qasimi. She has focused upon some keywords and meaning full phrases while analyzing that story, constructing parallel context. In this way she has extended the depth and meaning of content and impression of style and technique. Her expression in Urdu language is praise worthily.

احمد ندیم قاسمی نے کئی کہانیوں میں irony کو ہیئت بیاں کے طور پر ایک نمایاں حکایتی خصوصیت کے حیثیت سے استعمال کیا اور سماجی حقیقت پسندی سے موسوم کئے جاسکنے والے دنیوی نقطہ نظر کو ironic حکایت کے ذریعے منعکس کیا ہے۔ تنقید ادب میں جس طرح سمجھا جاتا ہے، اس کے مطابق صورت کے لحاظ سے اساس کے طور پر irony کے تعریف میں " ironic structure " کا ذکر کیا جاتا ہے۔ اسی اسلوب بیاں کو structure، کہہ کر دراصل حکایت وضع کرنے والے فنی اور thematic عناصر کو ایک غیر یقینی یا غیر متعین وجود سے منسلک کیا جاتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اس کے مطالب کو توسیع دی جاتی ہے، گویا اس طرح اس کے مطلب کے دو چند ہونے کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ بیانیہ اسلوب بیاں کی سطح، حکایت کے اشخاص یا کردار، زمان حکایت

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، انقرہ یونیورسٹی

جیسے عناصر میں اس معنی کا دوچند ہونا، یا توسیع پانا پڑھنے کے عمل کو ریاضت کی صورت میں کھینچتے ہوئے پڑھائی کے بوجھ اور دشواری میں اضافہ کر دیتا ہے۔ قارئین مسلسل مطلب کے options کے سامنے کبھی ششدر یا سراسیمہ رہ جاتے ہیں۔ حکایت کا محوری مطلب linear اور diachronic ہونے سے زیادہ، گہرا یعنی synchronic حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ اس مطالعے میں اصطلاح irony کو " لفظ کے ذریعے بیاں کئے ہوئے مطلب کو تبائن یا تضاد کے درجے پر لے جانے " کے طور پر استعمال کریں گے۔

احمد ندیم قاسمی کی کہانی سفارش میں، حکایت تین محوروں پر قائم ہے۔ پہلا تو ایک ہی theme کے اطراف میں واقع حکایت کا thematic محور ہے، دوسرا حکایت نویس کے نقطۂ نظر پر قائم طریقِ بیاں کا محور ہے، دونوں محوروں کو باہمی طور پر superposition کرنے والی اور ان محوروں میں روح پیدا کرنے والی اصلی figure تو " آنکھ " ہے۔ اب یہ دونوں محوروں کو ایک دوسرے کے پہلے متوازی اور، پھر یک امتزاج یا مرکب بنا ڈالنے کی شکل میں کس طرح خلق کرتی ہے، اسی سوال کا جائزہ لیں گے۔

۱) محور اول: Theme کے حیثیت سے آنکھ، نگاہ یا دیکھنا:

حکایت کے آغاز سے ہی حکایت، کے کردار کی تعریف کئے جانے کے دوران آسانی سے چشم پوشی کئے جانے والا ایک پہلو حکایت کے آخر میں thematic محور کے مرکز میں پیوست ہو جاتا ہے۔ اس ترکیب کا حصول ہی ironic ہیئت ہے۔ اصل موضوع کے ساتھ، ایک ثانوی theme کے ذریعے اسے اس طرح جوڑا گیا ہے کہ اس کا ثانوی ہونا فوراً سمجھ میں آجاتا ہے۔: " محلے کی بڑی گلی کے موڑ پر تین چار تانگے ہر وقت موجود رہتے ہیں مگر اس روز میں موڑ پر آیا تو وہاں ایک بھی تانگہ نہیں تھا۔ مجھے خاصی دور بھی جانا تھا اور جلدی بھی پہنچنا تھا، اس لئے تانگے کا انتظار کرنے لگا۔ تانگے تو بہت سے گزرے مگر سب لگے ہوئے تھے " (قاسمی، احمد ندیم، کپاس کا پھول، اساطیر، لاہور، ۱۹۹۵، ص:۵۲)

دیکھا جائے تو اصلی مسئلہ، یہ ہے کہ حکایت کا جو متکلم ہے، نقل مکانی اس کا مسئلہ دکھائی دیتا ہے، پر اس کے برعکس حقیقی موضوع کے مطابق متکلم کا مسئلہ محض نقل مکانی نہیں۔ یہ عنصر پہلی سطح میں بیان کی ہوئی فیکے کی آنکھ ہے۔ :''فیکا جو کوچوان کا کوچوان اور پہلوان کا پہلوان تھا، آج اس نے شیو بھی نہیں بنوایا تھا اس کی آنکھیں بھی سرمہ سے محروم تھیں اور بوٹی کی طرح سرخ ہو رہی تھی'' (ص۵۲)۔ یہ حالت، فیکے کے ابو کے مسئلہ کے طور پر ایک طرح سے آغاز بن کر آتی ہے، کیونکہ ابو جس کی اپنی ایک آنکھ کھو جاتی ہے اور وہ اس سوال کا حل ڈھونڈتے ہوئے ہسپتال میں گر جاتا ہے۔: ''لال لال تو وہ ہر وقت رہتی تھی اور اس میں سے پانی بہتا رہتا تھا۔ آپ تو جانتے ہیں۔ آپ تو بابا کے

ساتھ کئی بار تانگے پر بیٹھتے ہیں۔تو بابو جی کل کیا ہوا کہ بابا مصری شاہ میں سے گزرا تو سانڈے کا تیل بیچنے والا ایک حکیم سرمہ بیچ رہا تھا۔ بابا یہ سرمہ لے آیا اور ہمیں بتایا کہ اس سے آنکھ کی لالی جاتی رہے گی۔(...)اس نے (...) آنکھ میں سلائی پھیر لی۔بس پھر کیا تھا...''(ص۵۳)۔

یہاں ironic ساخت ایک طرف سے آنکھ میں جو سرخی ہے، وہ پہلے فیکے میں پھر حکایت کا اساسی موضوع یعنی ابو کا تصور بن جاتی ہے۔ یہ سرخی پہلے ایک مسئلہ کی نشانی بن گئی تھی تو دوسرے میں خود مسئلہ بن جاتی ہے۔ دوسری طرف سے آنکھ میں لگایا گیا سرمہ کا motif ایک ہی سطح پر فیکے میں مسئلہ کی علامت اور اس کے ابو میں مسئلہ کا ماخذ یا مرکز بن جاتی ہے۔لہذا یہاں بھی مسئلہ کی علامت اور مسئلہ کا ماخذ اپنی جگہ بدل لیتے ہیں۔آنکھ میں سرمہ کسی میں؛ قوت، صحت بلکہ قوتِ حیات کو ظاہر کرتا ہے تو دوسرے میں اندھے پن اور " بے نوری " کا ماخذ بن جاتا ہے۔ لہذا سطح کے دوام میں آنکھ بچانے کے لئے سرمہ کی جگہ، لگائے ہوئے دوسرے مختلف علاج (ساگ کا پانی وغیرہ) کام میں نہیں آسکے تو، آنکھ اور سرمہ کے motif کا اندھے پن اور روشنی کھو جانے کے مطالب سے جوڑا گیا اور یہی مشاہدہ کیا جاتا ہے۔:''صبح محلے کے سارے کو چوان اکٹھے ہوئے تو ان میں سے چچا شیدے نے کہا کہ پوست کے ڈوڈے پانی میں ابالو اور اس پانی سے آنکھ دھو۔ پھر کسی نے کہا کہ پالک کا ساگ ابال کر باندھو۔ باندھا اور جب کھولا تو بابا نے صاف کہہ دیا کہ اب کیا جتن کرتے ہو، آنکھ کا دیا تو بجھ گیا۔ ہمارے گھر میں تو پٹس مچ گئی بابو جی''(ص۵۴)۔

۲۔دوسرا محور: زیرِ التوا مدد (امداد):

حکایت کی دوسری سطح، سطحِ اول میں مظہر (شے) کی جو جگہ بدل گئی تھی، وہ اسی ساخت کو جاری رکھتی ہے۔اول تو مدد کی ضرورت، متکلم کو ہے، کیونکہ مواصلات کا مسئلہ حل کرنے کے لئے اسے تانگے کا انتظار کرتا ہے، پر جب تانگے والے کو دیکھتا ہے تو اپنے مسئلہ کی جگہ تانگے والے کا مسئلہ اہم ہو جاتا ہے۔اسی طرح حکایت میں مدد پیش کرنے والا شخص اور مدد سے فائدہ اٹھانے والے اشخاص کے درمیاں بھی جگہ کی تبدیلی ہوتی ہے۔:''اسے ایک ہسپتال میں لے گئے۔ پھر دوسرے میں لے گئے۔ دونوں میں جگہ نہ تھی (...) آپ صاحب لوگ ہیں۔ یہ دیکھئے ہاتھ باندھتا ہوں۔میرے ساتھ چل کر کسی ڈاکٹر سے یہ کہہ دیجئے کہ صدیقے مریض کو ذرا دیکھ لے''(۵۴)۔متکلم نے جو چارہ تجویز کیا ہے، وہ سطحِ اول میں موجود دونوں مسئلہ کا بھی چارہ بن جاتا ہے۔:''میں نے کہا کہ وہاں ایک ڈاکٹر ہے، ڈاکٹر عبدالجبار، ان سے میرا سلام کہو، کام ہو جائے گا''(ص۵۴)۔اسی طرح دونوں مسئلوں کا بھی حل

ہو جائے گا۔ مگر متکلم اس سطح کے بعد حکایت کے انجام تک حال کے متعلق ایک تشویش ناک انتظار میں مبتلا رہتا ہے۔ تانگے والے کی مدد کرنے کی آرزو، اس میں ایک اندرونی (خود احتسابی) کی صورت میں بدلتی ہے۔ کیونکہ "عاجز" (بے چارہ) آدمی کی چاہت جو کہ مدد کے لئے تھی، اسی چاہت کو وہ ٹال چکا تھا۔ تاہم فی الفور آتے ہوئے تانگے پر ہی سوال ہو گیا البتہ فیکے کو ہسپتال کے دروازہ پر دیکھا تو دل ہی دل میں یہ آرزو ہوئی کہ کاش فیکے سے اور مؤثر ہو سکتا، مگر: "فیکا میرا بہت سا شکریہ ادا کر کے چلا گیا (..) ایک بار جی میں آئی کہ (..) مجھے پہلے ہی دیر ہو گئی تھی" (ص ۵۴)۔ بلکہ جس ڈاکٹر سے بات کرنے کی ضرورت تھی، وہ بھی موٹر سائیکل پر پاس ہی سے گزر جاتا ہے، میری آواز بھی نہیں سنتا: ''(...) یکا یک جبار صاحب کا سکوٹر میرے ٹانگے کے قریب سے زن سے گزر گیا۔ جبار صاحب! میں چلایا مگر جبار صاحب میری آواز سے تیز نکلے'' (ص ۵۴)۔

اس باب کے بعد حکایت، انجام تک اس طرح جاری رہتی ہے کہ التوا کا "process" شروع ہو جاتا ہے۔ کیونکہ متکلم جب بھی فیکے کی براہِ راست مدد کرنے کی چاہت میں مبتلا ہو گا تو ساتھ ہی اسی چاہت کو ملتوی کرے گا۔ ''کوئی بات نہیں، میں نے سوچا۔ کل کہہ دوں گا۔ کل پہلا کام ہی یہی کروں گا'' (ص ۵۴)۔ پھر آنے والے حصے میں متکلم کا نیک ارادہ جو آغاز میں اصلی مسئلہ تھا جاتے جاتے اور زیادہ بوجھل ہونے کے بعد غائب ہو جاتا ہے۔ تانگے والا پھر سے متکلم کی مدد مانگنے کے لئے آیا تھا: اپنی ایک آنکھ سے محروم ہونے والے اپنے باپ کے لئے ہسپتال میں مدد ڈھونڈنے کی کوشش میں؛ فیکا اپنی درخواست دوہراتا ہے۔: ''میرے جسم میں سے نیند ابھی پوری طرح غائب نہیں ہوئی تھی پھر (...) میں تم کو اپنا کارڈ دیے دیتا ہوں۔ (...) یار آدمی ہیں فٹافٹ کام کر دیں گے'' (ص ۵۵۔۵۶)۔ اس آرزو پر متکلم میں مدد کرنے کی چاہت اور سستی میں کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ ایک بار پھر تانگے والے کو اپنا کارڈ دے کر اس کام سے بچ جاتا ہے: ''وہ مجھ سے کارڈ لے کر یوں چلا جیسے دنیا جہان کی دولت سمیٹے لیے جا رہا ہے'' (ص ۵۶)۔ یہ سطحِ اول کی تکرار ہے۔ پہلے thematic معنی میں، کیونکہ تانگے والے کا مسئلہ گمبھیر ہوتا جا رہا ہے تو (دوسری طرف سے) متکلم کا بہانہ دیکھتے ہی دیکھتے مہین ہوتا جا رہا ہے: پہلے سامنے آنے والے مسئلے اور پھر ایک اور مسئلہ جو کہ ایک دوسرے سے برابر تھے، ان کی گمبھیرتا کا موازنہ کرنے پر عدم توازن کا احساس بڑھ جاتا ہے، ہم کو معلوم ہے کہ اول تو ایک جگہ پر پہنچنے کے مسئلے (دیر ہو چکی تھی) کے ساتھ ہسپتال میں جگہ کی تلاش کا مسئلہ ایک دوسرے کے متوازی تھی، حالانکہ یہاں صبح کی آرام طلبی اور کسمساہٹ بدن سے دور نہ ہوئی تھی، متکلم کے لئے غیر اہم سہی مگر تفصیل سے شمار ہو سکنے والے چھوٹے مسائل اور ان پر بھٹکتی ایک آنکھ۔ اسی طرح ایک اور مختلف زاویے سے پھر سے ironic ساخت کی طرف لوٹتا محسوس ہوتا ہے۔ دوسرا نکتہ جو کہ

ironic ساخت کو تقویت دیتا ہے، وہ متکلم کا مدد کے دو موقعوں پر تمنا اور سعی کے باوجود غیر موثر رہ جانا، پر اس کی محض اچھی نیت یا ارادے کو ہی تانگے والے کی طرف سے معجزہ سمجھ بیٹھنا اور بے پناہ شکر گذار ہونا دل چسپی پیدا کرتا ہے۔: ''جبار صاحب بیٹھتے تو ہیں پر کوئی اندر نہیں جانے دیتا۔ کہتے ہیں باری سے آؤ۔ اور میری باری آتی ہی نہیں'' (ص ۵۶)۔ متکلم نے جو مدد کے مقصد سے اپنا کارڈ دیا تھا، وہی کارڈ ڈاکٹر کے ہاتھ میں کبھی نہیں پہنچ پاتا'' میں نے وعدہ کیا کہ کل ضرور چلوں گا'' (ص ۵۶)۔ اس طرح متکلم کی مدد پھر سے یہ آرزو یا وعدہ نتیجہ خیز نہیں ہوسکتا یعنی مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ ہم دیکھیں گے کہ ساتھ ہی پہلے سے جاری یہ scheme دہرائی جاتی ہے، بعد میں فوراً بہانہ آتا ہے: ''اب تو شام ہوگئی تھی'' (ص ۵۶)۔ مگر وعدہ پورا نہیں کیا جاتا: ''رات کو واپس آیا تو معلوم ہوا کہ فیکا آیا تھا'' (ص ۵۶)۔

اس سطح تک مسئلہ حل کرنے کے لئے متکلم مسلسل دور سے مداخلت کرنے پر ہی اِکتفا کرتا ہے۔ کسی طرح بھی براہِ راست عمل نہیں کرتا۔ آخری ملاقات سے چار دن بعد جب اس کو فیکے کا خیال آتا ہے تو وہ ایک ہی بات محسوس کرتا ہے: ''پشیمانی'' یہ جذبہ اس دفعہ متکلم میں جذباتی مسئلہ بن چکا تھا، اسی کا آغاز ہوتا ہے۔ ویسے تو اس مسئلہ کا حل کرنا بھی جھوٹوں کے حوالے سے اور زیادہ غلط فہمی کا سبب بنے گا۔ ''اتنے میں فیکا بھی آنکلا تھا۔ مجھے ذرا ندامت تھی۔ اس لیے جھوٹ بولنا پڑا۔ کیوں فیکے جبار صاحب نے کام کر دیا نا؟ وہ بولا، مگر بابو جی وہ تو مجھ سے ملے ہی نہیں'' (ص ۵۶)۔

متکلم کے پاس جھوٹ بولنے کے سوا اور کچھ نہیں رہا تھا: ''میں نے فوراً کہا'' میں نے انھیں فون کر دیا تھا (57.) '' اسی جھوٹ کے سامنے دکھایا گیا، اس سے پہلے سطحِ اول میں ادا کیا ہو ''شکریہ'' دوسری سطح میں بھی دیئے گئے کارڈ کے سامنے ظاہر کئے جانے والے احسان مندی کے جذبہ کی صورت میں تکرار دکھائی دیتی ہے،، مگر غور کیا جائے تو دونوں لمحات کی ممنونیت اور اس کے متکلم پر اثرات کی نوعیت ایک سی نہیں:

> فیکے کا چہرہ ایک دم سرخ ہو گیا اور اس کی آنکھوں میں ممنونیت کی نمی جاگ اٹھی'' (ص ۵۷)۔

معلوم ہوتا ہے کہ ironic - thematic محور میں جو الگ دو جذبے ہیں، وہ ایک دوسرے سے asimetrically حرکت کرتے ہیں۔ فیکے کے ہاں بے چارگی کا احساس ہے، مگر ایک امید اور آسرے کے ساتھ، اسی لئے شکر گزاری کا جذبہ ابھرتا جاتا تھا، اس کے برعکس متکلم کے مسئلہ کے حل ہونے میں لگاؤ کم ہوتے ہوئے، بلا واسطہ مداخلت کی آرزو بھی کم ہو رہی تھی، جس سے اس کے وجدان میں الجھن بڑھتی چلی جا رہی تھی۔ ''پھر

وہاں سے چلا آیا، میرے قدم آہستہ آہستہ اٹھ رہے تھے، مگر ذہن جیسے شکست کھا کر بھاگا جا رہا تھا'' (ص ۵۷)۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہ مسئلہ اور بھی پیچیدہ شکل اختیار کر رہا ہے، ۔اور فیکے کی احسان مندی کے مقابل، پچھتاتا ہوا متکلم ،فضا میں ناچارگی بھر رہی تھی'' رات کو نیند نے ندامت دور کر دی۔ مگر صبح ہی فیکا دروازے پر موجود تھا؛ بولا (...) یہ تو بڑا غزاب ہوا بابو جی!'' (ص ۵۷)۔ ساتھ ہی پہلے سوال سے جاری اس مسئلہ کے اندر ایک نئی مدد کی آرزو، نئی صورتِ حال بنا رہی ہے،'' آج میں اماں کو ساتھ لے کر گیا دو روپے گل ہو گئے۔ کچھ ہو سکے تو کیجئے۔'' (ص ۵۷)۔

یہاں تک جتنی بھی سطحیں تھیں، ان میں متکلم سے قارئین کی توقعات میں اور زیادہ اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ قارئین کے دل میں یہی سوچ پیدا ہو جاتی ہے کہ متکلم کو مسئلہ پر براہِ راست مداخلت کرنی چاہئے۔ عارضی یا لمحاتی طور پر یہ مداخلت ہو گئی، یعنی متکلم واقعی جب براہِ راست تانگے والے کی مدد کرنے کا فیصلہ کر کے اور عمل کرنے پر بھی تیار ہو جاتا ہے، تو اتفاقوں کا ایک سلسلہ کہانی میں داخل ہو جاتا ہے اور ironic ساخت کو تقویت ملتی ہے۔:'' میں ابھی ڈاکٹر جبار کو فون کرتا ہوں۔ میں نے فون کیا بھی (...) '' (ص ۵۷)۔ مگر متکلم پھر سے مسئلہ کو بھول جاتا ہے۔'' پھر مصروفیتوں میں بات آئی گئی ہو گئی'' (ص ۵۷) متکلم کے سامنے اب ایک ہی شے بچی تھی: مسئلہ کو حل کرنا نہیں، اس سے بچنے کی کوشش ہی کرنا ہے مگر وہ کامیاب نہیں ہو سکتا۔'' پانچ چھ روز بعد میں نے فیکے کو دیکھا تو سوچا کہ نظریں چرا کر ساتھ والی گلی میں مڑ جاؤں اور وہاں سے بھاگ نکلوں۔'' (ص ۵۷)۔ اب ان سب باتوں کے باوجود ironic ساخت اپنے آپ کو پھر سے دکھاتی ہے اور توقع کے برعکس تانگے والے کی احسانمندی متکلم کے کوئی عمل نہ کرنے کے باوجود، جاری رہتی ہے۔'' بابو جی سمجھ میں نہیں آتا آپ کے کس کس احسان کا بدلہ اتاروں گا۔'' (ص ۵۷)۔

اسی مرحلے میں متکلم کی بے چارگی اور تانگے والے کے مقدر میں جو متوازیت ہے، تو کہا جا سکتا ہے کہ ان میں ایک irony موجود ہے۔ کیونکہ بعد میں جب متکلم نے تانگے والے کو پھر سے دیکھا تو پہلے مسئلہ کا بوجھ اور بھی بڑھتا چلا گیا کہ اب تو تانگے والے کے باپ کی دونوں آنکھوں کے چھن جانے کا بھی خطرہ ہے، یہ بات اس کو معلوم ہوتی ہے تو اپنے اندر جو ضمیر کی خلش تھی، وہ اور بھی بڑھ جاتی ہے۔'' پھر وہ جمعہ کی شام کو آیا تو بولتے ہی زار زار رونے لگا (...) کہتے ہیں اب پہلے آپریشن ہو گا اور دوسری آنکھ کا بھی ہو گا۔'' (ص ۵۷۔۵۶)۔ متکلم پھر سے جبار کو فون کرتا ہے مگر وہ نہیں ملتا۔ فیکا طویل عرصے کے بعد لوٹ آتا ہے تو، ہم حکایت کی بھی آخری سطح پر پہنچتے ہیں۔

۳۔ آخری سطح: سلجھانا، حل کرنا

حکایت کی آخری سطح جیسے قاسمی کی دوسری کہانیوں میں بھی نمایاں ہے، ویسے ironic ساخت کے مطابق پوری حکایت کے thematic اور tecnique اوج کو پیش کرتی ہے، کیونکہ حکایت پھر متکلم میں مسلسل طور پر ابھرتے ہوئے اضطراب سے بچنے کا ردِعمل، یعنی پہلے لاپروائی، پھر تغافل اس کے بعد جھوٹ بولنے کی طرف مائل ہونا مسئلہ کے حل کرنے کی طرف نہیں، مسئلہ سے بچنے کے راستے کو سامنے لانے والا ردِعمل انتہائی سطح پر اپنے آخری نقطے پر پہنچتا ہے۔ چنانچہ ''دو، ڈھائی ہفتے کے بعد'' تانگے والا متکلم کے گھر آیا تو اس دفعہ وہ آمنے سامنے ہونے سے بھی بچ جاتا ہے۔ پہلے: ''نوکر نے آکر بتایا کہ فیکا کوچوان آیا ہے۔ (...) کپڑے تو میں نے بدل رکھے تھے البتہ اپنے تیور بدلنے کی کوشش کرنے لگا۔'' ص ۵۸)۔ مگر حکایت کے انجام میں جو تبدیلی صورت ہے، یعنی اصل میں جگہ کی تبدیلی ہے، وہ متکلم آمنا سامنا ہونے کو قبول کرتے ہوئے) ظاہر ہو جاتا ہے، یہاں کے ironic ساخت کے مطابق؛ تانگے والے کا مسئلہ جتنا ابھرتا جاتا ہے، متکلم کے ضمیر کی چبھن بھی اتنی ہی بڑھتی جاتی ہے۔ حالانکہ آخری سطح پر بھی ایک تبدیلی سامنے آتی ہے۔ ''پھر اچانک خیال آیا کہ کتنا چھوٹا آدمی ہوں۔ دو پیسے یا دو روپے یا چلو دو لاکھ کی بھی بات نہیں۔ دو آنکھوں کی بات ہے اور میں جھوٹ بولے جا رہا ہوں'' (ص ۵۸)۔ سب کچھ صاف صاف بتانے کا فیصلہ کئے ہوئے متکلم اسی طرح اپنے اپ کو آسودہ محسوس کر رہا ہے، لیکن اس سے پہلے تانگے والا بولنے لگتا ہے۔ میرے سوچے ہوئے فقرے ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو گئے۔ بمشکل میں نے کہا فیکے! بات یہ ہے کہ (...) (ص ۵۹) لیکن توقع کے برعکس تانگے والے کی شکرگزاری چوٹی کے نقطے تک پہنچی ہوئی ہے: ''بابو جی کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔ میں شکریہ ادا کروں تو کیسے کروں۔ میرا بابا ٹھیک ہو گیا ہے (...)'' (ص ۵۹)۔ ''آپ نے مجھے خرید لیا ہے بابو جی! قسم خدا کی میں عمر بھر آپ کا نوکر رہوں گا۔'' (ص ۵۹)

دیکھا جائے تو شروع ہی سے متکلم کا ابھرتا ہوا اندرونی اضطراب، غیر متوقع شکل میں، اتفاقوں کے سہارے غائب ہو جاتا ہے۔ یہاں کی ironic ساخت، بلاواسطہ تانگے والے کی کوئی مدد نہ کرنے کے باوجود متکلم کو ہر دفعہ ناحق ایک احسانمندی سے اور زیادہ ایذا پہنچاتی ہے۔ حکایت کا آخری فقرہ بھی اسی ironic ساخت کو پھر سے مطالب کے دو، زمروں سے ملاتا ہے۔ اس فقرے میں پہلے تو یہ بیان کیا جاتا ہے کہ داخلی محاسبے کا ہیجان، جو قصوروار کے مقابل ممنونِ احسان کے جذبہ کی بدولت پیدا ہو گیا تھا، غیر متوقع صورت میں ختم ہو جاتا ہے۔ دوسرا یہ کہ ایک مسئلہ میں کچھ کر سکنے کے باوجود اس کا حل ہوتے ہی infinitesimal بچنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا

آخری فقرہ بھی ironic ساخت سے مل جاتا ہے۔ ''اور میں نے ایک بہت لمبی، بہت گہری سانس لے کر کہا کوئی بات نہیں فیکے، کوئی بات نہیں۔'' (ص ۵۹)۔

۴۔ ironic ساخت: متکلم، اسلوبِ بیاں کی ہموار سطح، اصلی شخص

Thematic محور میں ironic جو ساخت ہے، وہ tecnicque کے محور میں بھی کافی نمایاں ہے۔ شروع ہی میں thematic ساخت irony کے طور پر واضح ہوتے ہوئے اسلوبِ بیاں کے عناصر کا متعین کیا جانا بھی ironic ہے۔ اس طرح آغاز میں حکایت، متکلم کا مواصلات کا مسئلہ حل ہو گیا تو، یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ اصلی شخص تو براہ راست خود متکلم ہے۔ حالانکہ ironic ساخت میں اصلی شخص جب سامنے نکل آتا ہے، تب پتہ چلتا ہے کہ اصلی شخص حقیقت میں فیکے کے سوا اور کوئی نہیں۔ یہ حالت جیسے thematic محور میں بنیادی theme کی ذیلی تھیم سے چپکی ہوئی، مگر پوشیدہ ہے۔

حکایت کے کردار کی حیثیت سے متکلم فیکا، اپنے باپ کی بینائی اور نابینائی کو قریب تر کر دیتا ہے، اس سلسلے میں پھر متکلم ہی نمایاں ہے: قارئین قدرتی طور پر متکلم کے ذریعے بتائی گئی حکایت کو ہی اصلی شخص کے ساتھ ماجرا سمجھتے ہیں؛ اختتام: جیسے کئی کہانیوں میں ہے، ویسے سفارش میں بھی thematic اور tecnicque کی سطح میں اسلوبِ بیان میں figure کے طور پر irony کو استعمال کیا گیا ہے۔ یہ کرتے ہوئے سماجی حقیقت نگاری کو کہانی میں موثر رنگ دینے کے لئے فکرِ دنیا یا مصروفیاتِ دنیا کے طور پر اپنایا گیا ہے۔ سفارش میں اسلوبِ بیان کو وضع کرنے والے عناصر تین sections میں تقسیم ہوئے ہیں۔ ان میں سے پہلا عنصر تو، نگاہ، دیکھنا اور پھر آنکھ اصلی محور ہیں۔ دوسرا جو مطلب کا التوا ہے، وہ مسئلہ کے حل کا اتفاقوں پر چھوڑ دیا جانا ہے، جب کہ آخر میں اس ironic ساخت کے مطابق قائم کی گئی کہانی مرکزی کردار کے مخمصے کو دور کر کے اتفاق یا کسی موہوم یا مفروضہ نیکی کی بدولت آنے والی تبدیلی کو قرینِ قیاس بنا دیتی ہے۔ سو، ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ قاسمی کی کہانی سفارش، اپنی سادگی کے باوصف اسی ساخت کی بنا پر " کثیر الابعاد معانی رکھنے والے متن'' کی حامل ہے۔

کتابیات

احمد ندیم قاسمی، احمد ندیم، کپاس کا پھول، اساطیر، لاہور، ۱۹۹۵۔

انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، فیصل آباد، ۲۰۱۰۔

V. JANKELEVITCH, L'ironie, Flammarion, Paris, 1964

LA RICHARDS, Principles of Literary Criticism, London, 1924.

D.C. MUECK, The compass of irony, 1969

D.C. MUECK, Irony and the ironic, 1982

K.BARBE, Irony in context, John Bengamins publishing Company, Amsterdam Philedelphia, 1995

W.C. BOOTH., A Rhetoric of Irony, University of Chicago Press, 1974

KIERKEGAARD,S., The Concept of irony, with Constant Reference to Socrates, 1841, translated by M. Capel, London,1966

E.D.HIRSCH, Validty in interpretation, Yale Univ. Press, 1967.

E.H. GOMBRICH, Art and Illusion: A study in the psychology of Pictural Representation, New York 1960.

Alan WILDE, Horizons Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination, Baltimore, 1981

Paul de MANN, Allegories of reading. Yale Univ. Press, 1979.

Bakhtin, The Dialogic Imagination, Univ. Of Texas, Press. 1981

بالِ جبریل: غزلوں کے غیر مطبوعہ محذوف مصرعے اور اشعار

محمد یوسف اعوان*

ڈاکٹر محمد یوسف خشک**

Abstract:

The analysis of Iqbal's mindsetting is the reflection of his own will. In view of such importance the critics of Iqbalism has compiled a number of collections based on remain writings. In this context, the latest comprehensive book, named "Kuliyat-i- Shier-i-Iqbal" compiled by Dr. Sabir Hussain Kalorvi. The compiler's axis remained bound mostly on verses but the lines, generally, were neglected. The topic in hand includes those unpublished writings of "Bal-i-Jibreel" which consists on lines.I hope that through this article, the lovers of Iqbalism will be familiarized with those hidden links which remained out of sight uptill now.

علامہ اقبال کی فکری سرگزشت کا جائزہ خود ان (شاعر) کی منشا کا عکاس ہے۔ ان کا قول ہے:

''جو شخص مجھ پر ریسرچ کرنے کی خواہش رکھتا ہو اسے، اس کی بجائے کہ میں کب اور کہاں پیدا ہوا، کیا کیا کرتا تھا؟ میرے افکار میں تغیر و تبدل کے کوائف پر غور کرنا چاہیے۔''(۱)

شاعر کے متروک کلام کی اہمیت کے پیشِ نظر محققینِ اقبالیات نے باقیات کے کلام پر مشتمل متعدد نسخے

* پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور سندھ

** صدر شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور سندھ

مرتب کیے ہیں۔ اس ضمن میں اب تک کی آخری مربوط کوشش جناب پروفیسر ڈاکٹر صابر حسین کلوروی کی مرتبہ 'کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال' ہے۔(۲)

باقیات کے اب تک شائع ہونے والے مجموعوں کے مرتبین کی توجہ کا محور زیادہ تر اشعار رہے ہیں، متروکہ مصرعوں سے بالعموم صرفِ نظر کیا جاتا رہا ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں بالِ جبریل کا وہ غیر مطبوعہ کلام شامل ہے جو کہ متروک مصرعوں اور اشعار کی صورت میں بیاض بالِ جبریل پنجم اور مسودہ بالِ جبریل میں موجود ہے۔ امید ہے کہ مشتاقانِ اقبالیات کو اس کلام کی اشاعت سے فکرِ اقبال کی ان گم شدہ کڑیوں سے آگاہی حاصل ہو گی جو کہ اب تک ان کی نظروں سے اوجھل تھیں۔

اس مواد کی وضاحت کے لیے بعض مخففات کا استعمال کیا گیا ہے جن کی تفصیل درج ذیل ہے۔

اصطلاح	علامت	اصطلاح	علامت
متروک کلام	م	مصرع	ع
مصرع اول	م ا	مصرع ثانی	م ث
متداول کلام	م ت	کلیات باقیاتِ شعرِ اقبال	ک ب ا
موزوں مصرعوں پر مشتمل اشعار	م م ش		

شاعر کی تخلیقی کاوش کے ابتدائی مراحل کا جائزہ لیتے ہوئے یہ واضح ہوا کہ اگر متروکہ نقوش میں سے موزوں مصرعوں کو شعر کی صورت میں نقل کر دیا جائے تو مدعائے شاعر کی تفہیم میں مدد مل سکتی ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں ان اشعار کو 'م م ش' کی علامت سے ظاہر کیا گیا ہے۔

چونکہ مجموعی کلام کا بیش تر حصہ بیاض سے لیے گئے مواد پر مشتمل ہے اور مضمون کے متن میں بیاض کے لیے کسی علامت یا لفظ (بیاض) کا تکرار اس کے حسن کو متاثر کرنے کا باعث ہو سکتا تھا اس لیے مضمون میں ایسے مواد کے سامنے کسی علامت کا استعمال نہیں کیا گیا، گویا جن مصرعوں کے سامنے کوئی علامت استعمال نہیں کی گئی انھیں بیاض کا کلام تصور کیا جائے۔

.....

غزل نمبر ۴ (حصہ اول) ؎ اثر کرے نہ کرے.....

(۱) (م ا) ع ۱۔ تیرا جہاں بہت اچھا مگر غریبوں کو

۲۔ یہ مشتِ خاک ، یہ صرصر ، یہ وسعتِ افلاک [م ت]

(۲) (م ش)ع۱۔ کوشش میں ڈال گئی تیری لذّتِ ایجاد!
۲۔ ستم ہے یا کہ کرم تیری لذّتِ ایجاد!
۳۔ کرم ہے یا کہ ستم تیری لذّتِ ایجاد! [م ت]
ے تیرا جہاں بہت اچھا مگر غریبوں کو
کوشش میں ڈال گئی تیری لذتِ ایجاد! [م م ش](۳)

غزل۵: (حصہ اول) ع۔ کیا عشق ایک زندگی.....

(۱) ع۱۔ پھر درد و شوق دیکھ دلِ داغ دار کا
۲۔ پھر سوز و ساز دیکھ دلِ داغ دار کا
پھر ذوق و شوق دیکھ دلِ بے قرار کا [م ت](۴)

غزل نمبر۹ (حصہ اول): ے مٹا دیا مرے ساقی نے.....

(۱) ع۱۔ نہ مے، نہ ساقی، نہ ہوش، نہ فطرتِ خوش تر جہاں
۲۔ نہ مے، نہ شعر، نہ ساقی، نہ شورِ چنگ و رباب [م ت]
(۲) ع۱۔ مقامِ قلندر بلند ہے اتنا
۲۔ فقیرِ مے کدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ
۳۔ گدائے مے کدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ [م ت](۵)

غزل نمبر۱۰ (حصہ اول): ے متاعِ بے بہا ہے.....

(۱) ع۱۔ حجاب اولیٰ ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔
۲۔ حجاب اکسیر ہے، آوارۂ کُوے محبّت کو [م ت]
(۲) ع۱۔ کہ شاہیں کو نہیں آتا طریقِ آشیاں بندی
۲۔ کہ شاہیں کے لیے ذلّت ہے کارِ آشیاں بندی [م ت]
(۳) (م ا)ع۱۔ نگاہِ مردِ سلطانی میں مری تقصیر ہے اتنی
۲۔ زیارت گاہ اہلِ عزم و ہمت ہے لحد میری [م ت]

(م ش) ع۱۔ سکھایا میں نے غبارِ راہ کو رازِ الوندی
۲۔ غبارِ راہ کو میں نے سکھایا رازِ الوندی
۳۔ کہ خاکِ راہ کو میں نے بتایا رازِ الوندی [م ت]
ے نگاہِ مردِ سلطانی میں مری تقصیر ہے اتنی
سکھایا میں نے غبارِ راہ کو رازِ الوندی [م م ش]

غزل نمبر ۱۲ (حصہ اول): ے ضمیرِ لالہ میں لعل.....

(۱) ع۱۔ صدائے مرغِ چمن ہو گئی نشاط انگیز
۲۔ صدائے مرغِ چمن ہے بہت نشاط انگیز [م ت]
(۲) ع۱۔ نہ چھین مجھ سے مرا آہِ سحر گاہی
۲۔ نہ چھین لذتِ آہِ سحَرگہی مجھ سے [م ت] (۷)

غزل نمبر ۱۳ (حصہ اول): ے وہی میری کم نصیبی.....

(۱) ع۱۔ کبھی رباب و ساز ہوئے رومؔی کبھی پیچ و تابِ رازی
۲۔ کبھی ہائے و ہوئے رومؔی کبھی پیچ و تابِ رازی! [م ت]
(۲) ع۱۔ جو بشر کو دیکھتے ہیں وہ الگ ہیں کارواں سے
۲۔ کوئی کارواں سے ٹوٹا کوئی بدگماں حرم سے [م ت] (۸)

(۲) غزل نمبر ۱۴ (حصہ اول): اپنی جولاں گاہ.....

(۱) ع۱۔ کس ہوائے کہنہ کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں!
۲۔ آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں!
(۱) ع۱۔ اس فَضا کے پیچ و خم میں تھک کے آخر رہ گئے
۲۔ کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں کھو گیا [مسودہ]
۳۔ کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا [م ت]
(۳) کیا عجب ہیں معجزات اے زباں ہائے شوق
کہہ گئیں رازِ محبّت پردہ داریہائے شوق [م ت] (۹)

غزل نمبر ۱۶ (حصہ اول)

(۱) ع۱۔ پردیس میں خوار و زبوں مردِ ہند
۲۔ کیوں خوار ہیں مردانِ صفا کیش و ہنر مند ؟ [م ت]
(۲) ع۱۔ تو پارہ کار ہے مذہبی اہلِ خرد را
۲۔ تو برگِ گیا ہے مذہبی اہلِ خرد را [م ت]
(۳) ع۱۔ خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
۲۔ اللہ نے جوہر مجھے بخشے ملکوتی
۳۔ بخشے مجھے اللہ نے جوہرِ ملکوتی
۴۔ فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہرِ ملکوتی [م ت]
(۴) ع۱۔ سپہ ہاں مسلماں ہوں نکوبیں و کم آزار
۲۔ پر سوز و نظر باز و نکوبیں و کم آزار [م ت] (۱۰)

غزل نمبر ۱ (حصہ دوم) ے سما سکتا نہیں.....

(۱) ع۱۔ بدن کو تن پرستانِ فرنگی اصلِ جاں سمجھے
۲۔ بدن کو اصلِ جاں سمجھے ہیں دانایانِ افرنگی [ک ب ا]
۳۔ بدن کو اصلِ جاں سمجھا حکیمانِ فرنگی نے [ک ب ا]
(۲) ے ملوکیت سے کیا امید اے ساحل نشیں تجھ کو
نہنگ اپنے نشیمن کو نہیں کرتا تہ و بالا
(۳) ع۱۔ مگر کیا غم کہ حق نے تجھ کو بخشا ہے یدِ بیضا!
۲۔ مگر کیا غم کہ میری آستیں میں ہے یدِ بیضا! [م ت]
(۴) (م ا) ع۱۔ وہ چنگاری خس و خاشاک میں گم ہو نہیں سکتی
۲۔ وہ چنگاری خس و خاشاک کو کب چھوڑ سکتی ہے
۳۔ وہ چنگاری خس و خاشاک سے کس طرح دب جائے [م ت]
(م ش) ع۱۔ کیا ہو جس کو حق نے نیستاں کے واسطے پیدا!
۲۔ جسے حق نے کیا ہو نیستاں کے واسطے پیدا! [م ت]

(۵) (م ا) ع ا۔ وہ طوفاں پرورش دریا کی گہرائی میں پاتے ہیں
۲۔ اسی دریا سے اٹھتی ہے وہ موجِ تند جولاں بھی [م ت]
(م ش) ع ا۔ نہنگوں کے نشیمن جن سے ہوتے ہیں تہ و بالا!
۲۔ نہنگوں کے نشیمن جس سے ہوتے ہیں تہ و بالا! [م ت]
؎ وہ طوفاں پرورش دریا کی گہرائی میں پاتے نہیں
نہنگوں کے نشیمن جن سے ہوتے ہیں تہ و بالا! [م م ش]
(۶) ع ا۔ پہنچ سکتے نہیں صیاد میری گردِ پا تک بھی
۲۔ عجب کیا ہے مہ و پرویں مرے نخچیر ہو جائیں
(۷) ع ا۔ نگاہِ عشق و مستی میں وہی قرآں وہی فرقاں
۲۔ نگاہِ عشق و مستی میں وہی اول وہی آخر [م ت]
(م ش) ع ا۔ وہی طارق ، وہی کوثر ، وہی یٰس ، وہی طٰہٰ
۲۔ وہی قرآں ، وہی فرقاں ، وہی یٰس ، وہی طٰہٰ [م ت]
(۸) (م ا) ع ا۔ مَحبّت جملہ آگاہی ، مَحبّت بے سپہ شاہی
۲۔ مَحبّت خویش بینی ، مَحبّت خویشتن داری [م ت]
(م ش) ع ا۔ مَحبّت آستانِ سنجر و طغرل سے بے پروا
۲۔ مَحبّت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا [م ت] (۱۱)

غزل نمبر ۲ (حصہ دوم) ؎ یہ کون غزل خواں ہے.....

(۱) (م ا) ع ا۔ ہاں! فقرؔ بھی رکھتا ہے شاہی کی ادا لیکن
۲۔ گو فقرؔ بھی رکھتا ہے اندازِ ملوکانہ [م ت]
(م ش) ع ا۔ راج پرویزی----------
۲۔ بے کار ہے پرویزی بے سلطنتِ پرویز!
۳۔ جوہرِ پرویزی----------
۴۔ ناپختہ ہے پرویزی بے سلطنتِ پرویز! [م ت]

(۲) ع۱۔ جو عارف و مولا ہو بے شجر و دستاویز
۲۔ خونِ دلِ شیراں ہو جس فقر کی دستاویز [م ت]

(۳) ؎ جو فکر کی تیزی میں شرماتا ہے بجلی کو
جس رکبِ دوراں کا اندازِ نگاہ مہمیز

(۴) ع۱۔ کرتی ہے ملوکیت اسبابِ جُنوں پیدا
۲۔ کرتی ہے ملوکیت آثارِ جُنوں پیدا [م ت]

(۵) ع۱۔ کیا چیز ہے پرویزی بے سلطنتِ پرویز! [مسودہ]
۲۔ بے ذوق ہے پرویزی بے سلطنتِ پرویز! [مسودہ]
۳۔ نا پختہ ہے پرویزی بے سلطنتِ پرویز! [م ت] (۱۲)

غزل نمبر۳ (حصہ دوم) ؎ وہ حرفِ راز کہ مجھ کو.....

ع۱۔ وہ حرفِ شوق کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
۲۔ وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں [م ت]

(۲) ع۱۔ سبق دیا ہے یہ معراجِ مصطفیٰ ﷺ نے مجھے
۲۔ سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفیٰ ﷺ سے مجھے [م ت] (۱۳)

غزل نمبر۴ (حصہ دوم) ؎ عالَمِ آب و خاک.....

(۱) ع۱۔ کس کی نُمود کے لیے شام و سحَر ہیں سخت کوش
۲۔ کس کی نُمود کے لیے شام و سحَر ہیں گرم سیر [م ت]
(م ش) ع۱۔ مرکزِ شاہ روزگار پر بارِ گراں ہے تو کہ میں؟
۲۔ شانۂ روزگار پر بارِگراں ہے تو کہ میں [م ت] (۱۴)

غزل نمبر۷ (حصہ دوم) ؎ پھر چراغِ لالہ.....

(۱) ع۱۔ اور اس موتی کو چمکاتی ہے سورج کی کرن
۲۔ اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن [م ت]

(۲) ؎ من کی دنیا میں ہوائیں خوش گوار و بے غبار
اور اس مٹی کی دنیامیں نہ شہر اچھا نہ بن

(۳) ع۱۔ من کی دنیامیں نہ دیکھا میں نے افرنگی کا راج
۲۔ من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج [م ت]

(۴) ع۱۔ حسن کو اپنی تجلی ہائے پیہم کے لیے
۲۔ حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے [م ت]

(۵) (م ا) ع۱۔ من کی دنیا؟ عشق و مستی کا مقامِ ارج مند
۲۔ من کی دنیا؟ من کی دنیا سوز و مستی جذب و شوق [م ت]
(م ش) ع۱۔ تن کی دنیا ؟ میر و سلطاں ، سود و سودا ، فکر و فن
۲۔ تن کی دنیا؟ تن کی دنیا سود و سودا ، فکر و فن [م ت]
ع۱۔ من کی دنیا ،دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
۲۔ من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں [م ت](۱۵)

غزل نمبر۸ (حصہ دوم): ؎ مسلماں کے لہو میں ہے.....

(۱) ع۱۔ مروت شیوۂ کامرانی نہیں ہے مردانِ غازی کا
۲۔ مروت شیوہ نہیں دیرینہ مردانِ غازی کا [م ت]
۳۔ مروت حسنِ عالم گیر ہے مردانِ غازی کا

(۲) ع۱۔ سبق فولادگر کو دے رہے ہیں شیشہ سازی کا
۲۔ سبق شاہیں بچوں کو دے رہے ہیں خاک بازی کا [م ت]

(۳) ع۱۔ عقابانِ فرنگی نہ ہوں کیوں کر بدگماں مجھ سے
۲۔ نہ ہوں کیوں کر عقابانِ فرنگی بد گماں مجھ سے
۳۔ بہت مدت کے نخچیروں کا اندازِ نگہ بدلا [م ت]

(۴) ع۱۔ کبھی رہ جائے گی افرنگ کی فولاد کاری بھی [ک ب ا]
۲۔ کبھی رہ جائے گی افرنگ کی خارا شگافی بھی

(۵) ع۱۔ حدیثِ عارف و مینا و مے آتی نہیں مجھ کو
۲۔ حدیثِ شاہد و مینا و جام آتی نہیں مجھ کو
۳۔ حدیثِ بادہ و مینا و جام آتی نہیں مجھ کو [م ت]
(۶) ع۱۔ عجب کیا ہے ؟ کہ نخچیروں کا اندازِ نظر بدلے
۲۔ بہت مدت کے نخچیروں کا اندازِ نگہ بدلا [م ت](۱۶)

غزل نمبر۱۰ (حصہ دوم) دل سوز سے خالی.....

(۱) ع۱۔ یا میں نہیں یا پردۂ افلاک نہیں ہے!
۲۔ یا میں نہیں یا گردشِ افلاک نہیں ہے! [م ت]
(۲) ع۱۔ بجلی ہوں، نظر کاخِ سلاطین پہ ہے میری
۲۔ بجلی ہوں نظر کوہ و بیاباں پہ ہے میری [م ت](۱۷)

غزل نمبر۱۱ (حصہ دوم): ؎ ہزار خوف ہو لیکن زباں.....

(۱) ع۱۔ یہی ہمیشہ رہا ہے قلندروں کا طریق
۲۔ یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق [م ت]
(۲) ع۱۔ خدا کرے کہ ملے پیر کو بھی یہ توفیق
۲۔ خدا کرے کہ ملے شیخ کو بھی یہ توفیق [م ت]
(۳) ع۱۔ اگرچہ مجھ کو تو اقرار بھی بہت ہے
۲۔ مرے لیے تو ہے اقرار باللسان بھی بہت [م ت](۱۸)

غزل نمبر۱۳ (حصہ دوم) یہ حوریانِ فرنگی.....

(۱) ع۱۔ عرب کی آنکھ میں اب وہ نگاہِ تیز نہیں
۲۔ سنی نہ مصر و فلسطین میں وہ آذاں میں نے [م ت](۱۹)

غزل نمبر۱۷ (حصہ دوم): ؎ زمستانی ہوا میں.....

(۱) (م ا) ع ا۔ ہوا بہت اس دیس میں قصہ میرا
۲۔ اس دیس میں قصہ مرا ہوا بہت
۳۔ نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی [م ت]
(م ش) ع ا۔ جہاں بادِ سحر گاہی میں ہے شمشیر کی تیزی
۲۔ زمستانی ہوا میں اگرچہ تھی شمشیر کی تیزی [م ت]
ے اس دیس میں قصہ مرا ہوا بہت
جہاں بادِ سحرگاہی میں ہے شمشیر کی تیزی [م م ش]
(۲) ع ا۔ نواحِ رومۃ الکبریٰ میں دلی یاد آتی ہے
۲۔ سوادِ رومۃ الکبریٰ میں دلی یاد آتی ہے [م ت]
(۳) ع ا۔ عجب کیا ہے کہ پیدا ہو اسی تہذیبِ خونی سے
۲۔ عجب کیا ہے کرے آب و ہوائے جرمنی پیدا [ک ب ا]
(۴) (م ا) ع ا۔ جلالِ قیصریت ہو کہ جمہوری تماشا ہو
۲۔ جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو
(م ش) ع ا۔ سیاست ہو الگ دیں سے تو سلطانی ہے چنگیزی
۲۔ جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی [م ت]
ے جلالِ قیصریت ہو کہ جمہوری تماشا ہو
سیاست ہو الگ دیں سے تو سلطانی ہے چنگیزی [م م ش] (۲۰)

غزل نمبر ۱۹ (حصہ دوم) ے کمالِ ترک نہیں.....

(۱) ع ا۔ وہ قوم جس نے لٹایا متاعِ تیموری!
۲۔ وہ قوم جس نے گنوایا متاعِ تیموری! [م ت]
(۲) ع ا۔ وہ ملتفت ہو تو کنجِ قفس میں آزادی
۲۔ وہ ملتفت ہوں تو کنجِ قفس میں آزادی [م ت]
(۳) ع ا۔ نہ ہو تو صحنِ چمن بھی مقامِ مجبوری
۲۔ نہ ہوں تو صحنِ چمن بھی مقامِ مجبوری [م ت]

؎ وہ ملتفت ہو تو کنجِ قفس میں آزادی
نہ ہو تو صحنِ چمن بھی مقامِ مجبوری [م م ش](۲۱)

غزل نمبر۲۰ (حصہ دوم) ؎ عقل گو آستاں سے.....

(۱) ع۱۔ عِلْم میں تمھیں سُرور ہے لیکن
۲۔ عِلْم میں بھی سُرور ہے لیکن [م ت]

(۲) (م ا) ع۱۔ بے حُضوری ہے تیری موت کا راز
۲۔ بے حضوری میں موت ہے دل کی [م ت]
(م ش) ع۱۔ زندہ ہو دل تو بے حُضور نہیں
۲۔ زندہ ہو تُو، تو بے حُضور نہیں [م ت]
؎ بے حُضوری ہے تیری موت کا راز
زندہ ہو دل تو بے حُضور نہیں ! [م م ش](۲۲)

غزل نمبر۲۱ (حصہ دوم) ؎ خودی وہ بحر ہے.....

(۱) ع۱۔ خودی میں ڈوب کے درویش ابھر بھی سکتا ہے
۲۔ خودی میں ڈوب کے مانندِ موج ابھر سکتا نہیں
۳۔ خودی میں ڈوبتے ہیں پھر ابھر بھی آتے ہیں [م ت]

(۲) ع۱۔ تری نگہ ابھی خوگرِ نظّارہ نہیں
۲۔ ابھی نگہ تری خوگرِ نظارہ نہیں
۳۔ تری نگہ میں ابھی شوخیٔ نظارہ نہیں [م ت]
(م ا) ع۱۔ ستم ہے عینِ کرم میں بخیل ہے فطرت
۲۔ غضب ہے عینِ کرم میں بخیل ہے فطرت [م ت]
(م ش) ع۱۔ ضمیرِ لعل میں آتش تو ہے شرارہ نہیں
۲۔ کہ لعلِ ناب میں آتش تو ہے شرارہ نہیں
؎ ستم ہے عینِ کرم میں بخیل ہے فطرت
ضمیرِ لعل میں آتش تو ہے شرارہ نہیں [م م ش](۲۳)

غزل نمبر۲۲ (حصہ دوم) ؎ یہ پیام دے گئی ہے.....

(۱) ع۱۔ نہ دیا نشانِ منزل مجھے عالماںِ دین نے
۲۔ نہ دیا نشانِ منزل مجھے اے حکیم تو نے [م ت]
(م ش) ع۱۔ مجھے کیا گلا ہو اِن سے یہ نہ رہ نشیں نہ راہی
۲۔ مجھے کیا گلہ ہو تجھ سے ، تو نہ رہ نشیں نہ راہی [م ت]
؎ نہ دیا نشانِ منزل مجھے عالماںِ دین نے
مجھے کیا گلہ ہو اِن سے ، یہ نہ رہ نشیں نہ راہی [م م ش]
(۲) ع۱۔ یہ معاملہ ہے نازُک جو تیری رضا ہو تُو کر
۲۔ یہ معاملے ہیں نازُک جو تیری رضا ہو تُو کر
(۳) ع۱۔ نہ دیا نشانِ منزل مجھے خانقاہوں نے
۲۔ نہ دیا نشانِ منزل مجھے اے حکیم تونے [م ت]
(۴) ع۱۔ مجھے کیا گلہ ہو اِن سے ، وہ نہ رہ نشیں ، نہ راہی
۲۔ مجھے کیا گلہ ہو تجھ سے تو نہ رہ نشیں نہ راہی! [م ت] (۲۴)

غزل نمبر۲۳ (حصہ دوم) ؎ تری نگاہِ فرومایہ ہاتھ.....

(۱) ع۱۔ گلا تو گھونٹ دیا ہے اساتذہ نے ترا
۲۔ گلا تو گھونٹ دیا ہے فرنگ نے ترا
۳۔ گلا تو گھونٹ دیا ہے اہلِ مدرَسہ نے ترا [م ت]
(۲) ع۱۔ خودی میں گم ہے خدائی تلاش کر اس کی
۲۔ خودی میں گم ہے خدائی تلاش کر غافل کی [م ت] (۲۵)

غزل نمبر۲۴ (حصہ دوم) ؎ خرد کے پاس خبر.....

(۱) ع۱۔ جگر میں سوز نہیں ہے تو موت ہے تیری
۲۔ رگوں میں گردشِ خوں ہے اگر تو کیا حاصل [م ت] (۲۶)

غزل نمبر۲۵ (حصہ دوم): ؎ نگاہِ فقر میں شان.....

(۱) (م۱) ع۱۔ نگاہِ فقرؔ میں سامانِ قیصری کیا ہے!
۲۔ نگاہِ فقرؔ میں شانِ سکندری کیا ہے! [م ت]
(م ش) ع۱۔ خراج کی جو گدا ہو وہ سروری کیا ہے!
۲۔ خراج کی جو گدا ہو وہ قیصری کیا ہے! [م ت]
؎ نگاہِ فقرؔ میں سامانِ قیصری کیا ہے!
خراج کی جو گدا ہو وہ سروری کیا ہے! [م م ش]
(۲) ع۱۔ کسے نہیں ہوسِ سروری لیکن
۲۔ کسے نہیں ہے تمنائے سروری لیکن [م ت](۲۷)

غزل نمبر۲۶ (حصہ دوم) ؎ نہ تو زمیں کے لیے.....

(۱) ع۱۔ نشانِ راہ دکھاتے تھے جو سیاروں کو
۲۔ نشانِ راہ ملا جن سے ماہ و انجم کو
۳۔ نشانِ راہ دکھاتے تھے جو ستاروں کو [م ت]
(۲) ع۱۔ کبھی ذرا گراں بھی تو ہو بحرِ بے کراں کے لیے
۲۔ ذرا گراں بھی تو ہو بحرِ بے کراں کے لیے [ک ب ا]
(۳) ع۱۔ یہ عقل و دِل ہیں تیری مشتِ خاک میں مثلِ شرر
۲۔ یہ عقل و دِل ہیں شرر شعلۂ محبّت کے [م ت]
(۴) ع۱۔ رہے گا دجلہ ونیل و فُرات میں کب تک
ع۲۔ رہے گا راوی و نیل و فُرات میں کب تک [م ت]
(۵) ع۱۔ یہ عقل و دل ہیں تری مشتِ خاک میں مثلِ شرر
۲۔ یہ عقل و دل ہیں شرر شعلۂ محبّت کے [م ت](۲۸)

غزل نمبر۲۷ (حصہ دوم) ؎ وہ جلوہ گاہ ترے.....

(۱) (م) ع۱۔ وہ مرغِ راہ کہ بیمِ خزاں نہیں جس میں
۲۔ وہ مرغزار کہ بیمِ خزاں نہیں جس میں [م ت]
(۲) (م) ع۱۔ قدم اٹھا کہ یہ مکاں آسماں سے دور نہیں
۲۔ قدم اٹھا ، یہ مکاں آسماں سے دور نہیں [م ت]
(۳) ع۱۔ مجھے یہ بات قلندر کی یاد ہے کہ حیات
۲۔ مجھے یہ نکتہ قلندر کا یاد ہے کہ حیات
یہ ہے خلاصۂ عِلمِ قلندری کہ حیات [م ت](۲۹)

غزل نمبر۲۹ (حصہ دوم) : ے افلاک سے آتا ہے.....

(۱) ع۱۔ کیا دبدبۂ نادر، کیا شوکتِ مختاری تیموری
۲۔ کیا دبدبۂ نادر، کیا شوکتِ تیموری (۳۰)

غزل نمبر۳۱ (حصہ دوم): ے ہر چیز ہے محو.....

(۱) ع۱۔ بے ذوق نُمود زندگانی
۲۔ بے ذوق نُمودِ زندگی موت [م ت]
(۲) ع۱۔ تو آپ ہی اپنا ہے شناسائی
۲۔ تو آپ ہے اپنی روشنائی [م ت](۳۱)

غزل نمبر۳۲ (حصہ دوم): ے اعجاز ہے کسی کا.....

(۱) ع۱۔ رازِ فغاں سے شاید اقبالؔ باخبر ہے
۲۔ رازِ حرم سے شاید اقبالؔ باخبر ہے [م ت](۳۲)

غزل نمبر۳۴ (حصہ دوم): ے جب عشق سکھاتا ہے.....

(۱) ع۱۔ دارا و سکندر سے وہ مردِ فقیر اچھا
۲۔ دارا و سکندر سے وہ مردِ فقیر اولیٰ [م ت](۳۳)

غزل نمبر۳۹ (حصہ دوم): ے تازہ پھر دانشِ حاضر نے.....

(۱) (م ا) ع ا۔ صحبتِ گِل سے گراں جو ہوا تو ورنہ
۲۔ ہے گراں سیر غمِ راحلہ و زاد سے تُو [م ت]
(م ش) ع ا۔ کوہ و صحرا سے گزر سکتے ہیں مانندِ نسیم!
۲۔ کوہ و وادی سے گزر سکتے ہیں مانندِ نسیم!
۳۔ کوہ و دریا سے گزرسکتے ہیں مانندِ نسیم! [م ت]
ے صحبتِ گِل سے گراں جو ہوا تو ورنہ
کوہ و صَحرا سے گزر سکتے ہیں مانندِ نسیم [م م ش]
(۲) ع ا۔ شیرِ مولا کی ہے میراث سدا گل سازی!
۲۔ مردِ درویش کی میراث ہے آزادی و مرگ!
مردِ درویش کا سرمایہ ہے آزادی و مرگ [م ت] (۳۴)

غزل نمبر ۴۰ (حصہ دوم) ے ستاروں سے آگے.....

(۱) ع ا۔ ترے واسطے آشیاں اور بھی ہیں
۲۔ چمن اور بھی ، آشیاں اور بھی ہیں [م ت]
(۲) گزر اس صنم خانۂ رنگ و بو سے
ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں [م ت]
(م ش) ع ا۔ ترے عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
۲۔ ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں [م ت]
ے گزر اس صنم خانۂ رنگ و بُو سے
ترے عشق کے امتحاں اوربھی ہیں [م م ش]
(۳) الجھ کر اسی روز و شب میں نہ رہ جا
اسی روز و شب میں الجھ کر نہ رہ جا [م ت] (۳۵)

غزل نمبر ۴۱ (حصہ دوم) ے ڈھونڈ رہا ہے.....

(۱) ع ا۔ پیرِ حرم نے کہا دیکھ کے مری تڑپ
۲۔ پیرِ حرم نے کہا سن کے مری روئداد [م ت] (۳۶)

غزل نمبر ۴۲ (حصہ دوم): ے خودی ہو علم سے محکم.....

(۱) ع ۱۔ کہاں حضور کی لذت ،کہاں حجابِ دلیل!
۲۔ کہا گیا ہے تجھے اپنے قافلے سے نہ ہو جدا
(۲) ع ۱۔ اندھیری شب ہے، جدا اپنے کارواں سے ہے تو
۲۔ اندھیری شب ہے، جدا اپنے قافلے سے ہے تو [م ت]
(۳) ع ۱۔ کہاں حجاب کی لذت ،کہاں حجابِ دلیل!
۲۔ کہاں حضور کی لذت، کہاں حجابِ دلیل! [م ت](۳۷)

غزل نمبر ۴۴ (حصہ دوم) ے حادثہ وہ جو.....

(۱) (م ا) ع ۱۔ وہ زمانہ کہ پردۂ افلاک میں ہے
۲۔ حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے [م ت]
(م ش) ع ۱۔ خبر اس کی مرے نالۂ بے باک میں ہے
۲۔ کچھ نشاں اس کا مرے نالۂ بے باک میں ہے
۳۔ عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے [م ت]
ے وہ زمانہ کہ ابھی پردۂ افلاک میں ہے
کچھ نشاں اس کا مرے نالۂ بے باک میں ہے [م م ش]
(م ا) ع ۱۔ یہ بات جو گردشِ دوراں کو دگر گوں کر دے
۲۔ نہ ستارے میں ہے نَے گردشِ افلاک میں ہے [م ت]
(م ش) ع ۱۔ وہ ابھی میرے نہاں خانۂ ادراک میں ہے
۲۔ تیری تقدیر مرے نالۂ بے باک میں ہے [م ت]
ے یہ بات جو گردشِ دوراں کو دگرگوں کر دے
وہ ابھی میرے نہاں خانۂ ادراک میں ہے [م م ش](۳۸)

غزل نمبر ۴۶ (حصہ دوم): ے ہوا نہ زور سے اس کے کوئی.....

(۱) ع۱۔ ہوا نہ جوش سے اس کے کوئی گریباں چاک
۲۔ ہوا نہ زور سے اس کے کوئی گریباں چاک [م ت]

(۲) ع۱۔ مئے یقینِ مرد ہے تہ جُرعۂ شراب
۲۔ مئے یقیں سے ضمیرِ حیات ہے پر سوز [م ت](۳۹)

غزل نمبر ۴۷: (حصہ دوم) ع یوں ہاتھ نہیں آتا.....

(۱) (م ا) ع۱۔ ساحل پہ نہیں ملتا وہ گوہرِ یک دانہ
۲۔ یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گوہر ِیک دانہ [م ت]
(م ش) ع۱۔ کیا ترے ارادے ہیں اے ہمتِ مردانہ!
۲۔ لازم اولیٰ ہے یک اندیشی
۳۔ یک رنگی و آزادی ، اے ہمتِ مردانہ ! [م ت]
ے ساحل پہ نہیں ملتا وہ گوہرِ یک دانہ
کیا ترے ارادے ہیں اے ہمتِ مردانہ! [م م ش]

(۲) (م ا) ع۱۔ یا سنجرو طغرل کی سامانِ شہنشاہی
۲۔ یا سنجر و طغرل کا ہے اندازِ جہانگیری
۳۔ یا سنجر و طغرل کا آئین جہانگیری [م ت]
(م ش) ع۱۔ یا مردِ قلندر کا اندازِ مُلوکانہ!
۲۔ یا مردِ قلندر کے انداز مُلوکانہ! [م ت]
ے یا سنجر و طغرل کا اندازِ جہانگیری
یا مردِ قلندر کے انداز ملوکانہ [م م ش]

(۳) (م ا) ع۱۔ یا حیرتِ فارابی یا جرأتِ بسطامی
۲۔ یا حیرتِ فارابی یا تاب و تبِ رومی [م ت]

(م ش) ع ۱۔ یا فکرِ حکیمانہ یا نعرۂ مستانہ
۲۔ یا فکرِ حکیمانہ یا جراتِ رندانہ
یا فکرِ حکیمانہ یا جذبِ کلیمانہ [م ت]
(۴) ؎ یا حیرت فارابی یا جرأتِ بسطامی
یا فکرِ حکیمانہ یا نعرۂ مستانہ [م م ش] (۴۰)

غزل نمبر ۴۸ (حصہ دوم) : ؎ نہ تخت و تاج میں ہے.....

(۱) ع ۱۔ بات جو کسی درویش کی نگاہ میں ہے
۲۔ جو بات کسی درویش کی نگاہ میں ہے
۳۔ جو بات مردِ قلندر کی بارگاہ میں ہے [م ت]
(۲) ع ۱۔ ترا جہاں ہے ترا جس کو تو کرے پیدا
۲۔ وہی جہاں ہے ترا جس کو تو کرے پیدا [م ت]
(۳) ع ۱۔ خبر یہ پہنچی ہے کوے فرنگ سے مجھ کو
۲۔ خبر یہ ملی ہے کوے آسماں سے مجھے
۳۔ خبر ملی ہے خدایانِ بحر و بر سے مجھے [م ت]
(۴) ع ۱۔ جو سنگِ راہ ہے تیرا وہ ہے صنم تو خلیل [مسودہ]
۲۔ صنم کدہ ہے جہاں اور مردِ حق ہے خلیل [م ت]
ع ۱۔ مہ و ستارہ سے منزل ہے دور تر جس کی [مسودہ]
۲۔ مہ و ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا [م ت] (۴۱)

غزل نمبر ۴۹ (حصہ دوم) ؎ فطرت نے نہ بخشا.....

(۱) (م ا) ع ۱۔ وہ خاک کہ پروائے نشیمن نہیں جس کو
۲۔ وہ خاک کہ پروائے نشیمن نہیں رکھتی [م ت]
(م ش) ع ۱۔ چنتی نہیں جو صحنِ چمن سے خس و خاشاک
۲۔ چنتی نہیں پہنائے چمن سے خس و خاشاک [م ت]

؎ وہ خاک کہ پروائے نشیمن نہیں جس کو
چنتی نہیں جو صحنِ چمن سے خس و خاشاک [م م ش](۴۲)

غزل نمبر ۵۰ (حصہ دوم) ؎ کریں گے اہلِ نظر.....

(۱) (م ا) ع ا۔ کریں گے اہلِ نظر اور بستیاں آباد
۲۔ کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد [م ت]
(م ش) ع ا۔ بنیں گے تازہ اور سمر قند و کوفہ و بغداد
۲۔ مری نگاہ نہیں سوے کوفہ و بغداد [م ت]
؎ کریں گے اہلِ نظر اور بستیاں آباد
بنیں گے تازہ اور سمرقند و کوفہ و بغداد [م م ش]
(۲) ع ا۔ کہ بے شعیب کلیمی ہے کارِ بے بنیاد
۲۔ عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد [م ت](۴۳)

غزل نمبر ۵۲ (حصہ دوم): ؎ نے مہرہ باقی، نے مہرہ بازی.....

(۱) (م ا) ع ا۔ یہ خویش بازی، وہ مہرہ بازی
۲۔ نَے مہرہ باقی ، نَے مہرہ بازی [م ت]
(م ش) ع ا۔ ہے کون شاطر؟ رومؔی کہ رازی؟
۲۔ جیتا ہے رومؔی ، ہارا ہے رازی! [م ت]
؎ یہ خویش بازی وہ مہرہ بازی
ہے کون شاطر؟ رومی کہ رازی؟ [م م ش]
(۲) ع ا۔ باقی ہے جامِ جمشید اب تک
۲۔ روشن ہے جامِ جمشید اب تک [م ت](۴۴)

غزل نمبر ۵۳ ؎ گرم فغاں ہے جرس.....

(۱) ع ا۔ خرد کا غلام ، غلامِ خرد یا کہ امامِ خرد
۲۔ دل ہو غلامِ خرد یا کہ امامِ خرد [م ت]

(۲) ع۱۔ اس کی خودی ہے ابھی شام و سحر کی غلام
۲۔ اس کی خودی ہے ابھی شام و سحر میں اسیر [م ت](۴۵)

غزل نمبر۵۴ (حصہ دوم): ے مری نوا سے ہوئے ہیں زندہ.....

(۱) ع۱۔ حقیقتِ ابدی ہے حسینؓ و قتلِ حسینؓ
۲۔ حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری [م ت]
(۲) (م ا) ع۱۔ قبول خلعتِ سلطانی ہے منصفی کے بعد
۲۔ قبائے عِلم و ہنر لطفِ خاص ہے ورنہ [م ت]
(م ش) ع۱۔ تیری نگاہ میں ہے اپنی نا خوش اندامی
۲۔ تیری نگاہ میں تھی میری ناخوش اندامی [م ت]
ے قبول خلعتِ سلطانی ہے منصفی کے بعد
تیری نگاہ میں ہے اپنی نا خوش اندامی [م م ش](۴۶)

غزل نمبر۵۵ (حصہ دوم) ے ہر اک مقام سے آگے.....

(۱) ع۱۔ نگاہ پاک اگر ہے تو پاک ہے دل بھی
۲۔ نگاہ پاک ہے تیری تو پاک ہے دل بھی [م ت](۴۷)

غزل نمبر۵۷ (حصہ دوم) ے تھا جہاں مدرَسہ شیری.....

(۱) ع۱۔ ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا ظلمت
۲۔ ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک [م ت](۴۸)

غزل نمبر۵۸ (حصہ دوم) ے ہے یاد مجھے نکتۂ سلمانِ.....

(۱) ے دنیا نہیں مردانِ بلاکش کے لیے تنگ
عالم کا ہے انداز کبھی صلح ، کبھی جنگ (۴۹)

غزل نمبر۵۸ (حصہ دوم) ے فقر کے ہیں معجزات.....

(۲) ع۱۔ تیری کفِ خاک اگر زندہ و بیدار ہو
۲۔ دل اگر اس خاک میں زندہ و بیدار ہو [م ت](۵۰)

غزل نمبر ۶۰ (حصہ دوم) ؎ کمالِ جوشِ جنوں.....

(۱) (م ا) ع ۱۔ کیا نہ اہلِ حرم نے مجھے شریکِ طواف
۲۔ کیا نہ پیرِ حرم نے مجھے شریکِ طواف
۳۔ کمالِ جوشِ جُنوں میں رہا میں گرمِ طواف [م ت]
(م ش) ع ۱۔ مرے جُنوں کی نگاہوں میں تھا حرم کا غلاف!
۲۔ خدا کا شکر ، سلامت رہا حرم کا غلاف [م ت]
؎ کیا نہ اہلِ حرم نے مجھے شریکِ طواف
مرے جنوں کی نگاہوں میں تھا حرم کا غلاف! [م م ش]

(۲) (م ا) ع ۱۔ حرم کے حق میں مری کافری مبارک ہو
۲۔ یہ اتفاق مبارک ہو مومنوں کے لیے [م ت]
(م ش) ع ۱۔ کہ متفق ہیں فقیہانِ حرم میرے خلاف!
۲۔ کہ یک زباں ہیں فقیہانِ شہر میرے خلاف! [م ت]
؎ حرم کے حق میں مری کافری مبارک ہو
کہ متفق ہیں فقیہانِ شہر میرے خلاف [م م ش] (۵۲)

حوالہ جات

۱۔ اسلام کے عالمی اور آفاقی پیغام کے علم بردار: میاں محمد شفیع (م ش)؛ نوائے وقت میگزین راولپنڈی، ۱۲ اگست ۱۹۸۸ء

۲۔ کلیات باقیاتِ شعرِ اقبال: پروفیسر ڈاکٹر صابر حسین کلوروی، اقبال اکادمی پاکستان لاہور، ۲۰۰۲ء

۳۔ غزل نمبر۴ (حصہ اول): بیاض پنجم، ص۱۹؛ کلیاتِ اقبال (اردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص۳۴۸

۴۔ غزل نمبر۵ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۵ ؛ ایضاً ، ص۳۴۹

۵۔ غزل نمبر۹ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۰ ؛ ایضاً ، ص۳۵۲

۶۔ غزل نمبر۱۰ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۹ ؛ ایضاً ، ص۳۵۲، مسودہ بالِ جبریل، ص۱۳

۷۔ غزل نمبر۱۲ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۸ ؛ ایضاً ، ص۳۵۴

۸۔ غزل نمبر۱۳ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۸ ؛ ایضاً ، ص۳۵۴

۹۔ غزل نمبر۱۴ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۲ ؛ ایضاً ، ص۳۵۵، مسودہ بالِ جبریل، ص۱۷

۱۰۔ غزل نمبر۱۶ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۰ ؛ ایضاً ، ص۳۵۶

۱۱۔ غزل نمبر۱ (حصہ دوم): مسودہ بالِ جبریل، ص۱۹؛ ایضاً، ص۳۵۹، کلیات باقیاتِ شعرِ اقبال:، ص۴۸۵

۱۲۔ غزل نمبر۲ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۳۶۳ ، بیاض پنجم، ص۲۰

۱۳۔ غزل نمبر۳ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۱ ؛ ایضاً ، ص۳۶۴

۱۴۔ غزل نمبر۴ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۲ ؛ ایضاً ، ص۳۶۵

۱۵۔ غزل نمبر۷ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۵ ؛ ایضاً ، ص۳۶۷

۱۶۔ غزل نمبر۸ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۶ ؛ ایضاً ، ص۳۶۸، بیاض پنجم، ص۱۰

۱۷۔ غزل نمبر۱۰ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۸ ؛ ایضاً ، ص۳۶۹

۱۸۔ غزل نمبر۱۱ (ایضاً): بیاض پنجم، ص۰۷ ؛ ایضاً ، ص۳۶۹

۱۹۔ غزل نمبر۱۳ (ایضاً)::مسودہ بالِ جبریل،ص۳۱؛ ایضاً ، ص۳۷۱

۲۰۔ غزل نمبر۱۷ (ایضاً): بیاض پنجم، ص۷۰ ؛ ایضاً ، ص۳۷۳، کلیات باقیاتِ شعرِ اقبال،ص ۴۸۷

۲۱۔ غزل نمبر۱۹ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۳۷۵

۲۲۔ غزل نمبر۲۰ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۳۷۵

۲۳۔ غزل نمبر۲۱ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۳۶۷

۲۴۔ غزل نمبر۲۲ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۳۷۷،مسودہ بالِ جبریل،ص۴۳

۲۵۔ غزل نمبر۲۳ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۳۷۷

۲۶۔ غزل نمبر۲۴ (ایضاً): ایضاً ، ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۳۷۸

۲۷۔ غزل نمبر۲۵ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۹ ؛ ایضاً ، ص۳۷۹

۲۸۔ غزل نمبر۲۶ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۹ ؛ ایضاً ، ص۳۷۹

۲۹۔ غزل نمبر۲۷(ایضاً) ؛کلیاتِ اقبال(اردو)، ص۳۸۰ کلیات باقیاتِ شعرِ اقبال،ص۴۸۸

۳۰۔ غزل نمبر۲۹ (ایضاً): بیاض پنجم ، ص۱۹؛کلیاتِ اقبال(اردو)، ص۳۸۱

۳۱۔ غزل نمبر۳۱ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۷ ؛ ایضاً ، ص۳۸۳

۳۲۔ غزل نمبر۳۲ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۴ ؛ ایضاً ، ص۳۸۳

۳۳۔ غزل نمبر۳۴ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۲ ؛ ایضاً ، ص۳۸۵

۳۴۔ غزل نمبر۳۹ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۰ ؛ ایضاً ، ص۳۸۹

۳۵۔ غزل نمبر۴۰ (ایضاً): ایضاً ، ص۱۰ ؛ ایضاً ، ص۳۸۹

۳۶۔ غزل نمبر۴۴ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۸ ؛ ایضاً ، ص۳۹۲

۳۷۔ غزل نمبر۴۶ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۷ ؛ ایضاً ، ص۳۹۳

۳۸۔ غزل نمبر۴۷ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۶ ؛ ایضاً ، ص۳۹۴

۳۹۔ غزل نمبر۴۸ (ایضاً): ایضاً ، ص۰۹ ؛ ایضاً ، ص۳۹۵،مسودہ بالِ جبریل،ص ۶۶

۴۰۔ غزل نمبر۴۹ (ایضاً):مسودہ بال جبریل، ص۴۰ ؛ ایضاً ، ص۳۹۵

۴۱۔ غزل نمبر۵۰ (ایضاً): ایضاً ، ص۶۸ ؛ ایضاً ، ص۳۹۶

۴۲۔ غزل نمبر۵۴ (ایضاً): بیاض پنجم ، ص۰۸ ؛ ایضاً ، ص۳۹۸

۴۳۔ غزل نمبر۵۵ (ایضاً): مسودہ بالِ جبریل، ص۶۹ ؛ ایضاً ، ص۳۹۹

۴۴۔ غزل نمبر۵۶ (ایضاً): ایضاً ، ص۷۰ ؛ ایضاً ، ص۳۹۹

۴۵۔ غزل نمبر۵۷ (ایضاً): ایضاً ، ص۷۱ ؛ ایضاً ، ص۴۰۰

۴۶۔ غزل نمبر۵۸ (ایضاً): بیاض پنجم ، ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۴۰۱

۴۷۔ غزل نمبر۵۹ (ایضاً): مسودہ بالِ جبریل، ص۷۹ ؛ ایضاً ، ص۴۰۱

۴۸۔ غزل نمبر۵۷ (ایضاً): ایضاً، ص۷۱ ؛ ایضاً ، ص۴۰۰

۴۹۔ غزل نمبر۵۸ (ایضاً): بیاض پنجم ص۲۰ ؛ ایضاً ، ص۴۰۱

۵۰۔ غزل نمبر۵۹ (ایضاً): مسودہ بالِ جبریل، ص۷۹ ؛ ایضاً ، ص۴۰۱

۵۱۔ غزل نمبر۶۰ (ایضاً): ایضاً، ص۸۰ ؛ ایضاً ، ص۴۰۲

ریاست بہاول پور کے دو شاعر

(عبدالعزیز جاوید اور ابن الامام شفتر)

عاصمہ رانی*

ڈاکٹر شفیق احمد**

Abstract:

In the modern literary scene of Bahawalpur in perspective of technique and time, there are perhaps two poets considered as the oldest. The specialty, they have, is that both wer born before the acceptance of Pakistan resolution. The major part of both poets' life was passed in Bahawalpur and both are bilingual poets, Professor Abdul Aziz Javed's poetic work is in Urdu and Persian and Punjabi where as Syed Imam Ali Ibn-ul-Shafter's work is in Urdu and Saraiki. Both poets have their own opinion about every genre and topic, moreover, their final opinion has got a Islamic touch. It can be said that both the poets are best representative of the culture of Bahawalpur Despite of all their deficiency in their knowledge and wisdom.

ہمارے سامنے سیّد مستقیم نوشاہی کا مرتب کردہ ''ادبی جائزہ'' (خطۂ رحیم یار خاں۔ ۲۰۰۸ء۔۱۹۴۷ء) مطبوعہ مئی ۲۰۰۸ء قریشی آرٹ پریس کراچی موجود ہے جسے بزمِ تخلیقِ ادب، پاکستان نے شائع کیا ہے۔ ہم ''ادبی

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

** پروفیسر شعبہ اُردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

جائزہ'' کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک لمحے کے لیے بھی یہ بات نہیں سوچ سکتے تھے کہ اس میں درج معلومات درست نہیں ہوں گی کہ مرتبین اور معاونین جدید عہد کے پڑھے لکھے لوگ ہیں اور انہوں نے ہر طرح کی ضمانت قبول کرنے کے لیے اپنے موبائل اور ای۔میل ایڈریس تک دیے ہیں اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کا کام بہت توجہ سے کیا ہوا ٹیبل ورک ہے لیکن ہم نے پروفیسر عبدالمالک شاکر، شعبۂ اُردو، خواجہ فرید کالج، رحیم یار خاں کو فون کر کے ان کے ادبی جائزہ میں درج مجموعہ ہائے کلام ''دشتِ دل'' اور ''تلاشِ گل'' کے بارے میں سوال کیا تا کہ ہم اپنے موضوع ''ریاست بہاول پور میں اُردو نظم کی روایت'' کے حوالے سے کام کر سکیں۔ شاکر صاحب فرمانے لگے میرا تو کوئی مجموعۂ کلام نہیں۔ ہم نے ادبی جائزہ کا ذکر کیا تو وہ کہنے لگے کہ اس میں شک نہیں کہ میں شعر کہتا ہوں اور میں نے کچھ نظمیں بھی کہی ہیں لیکن میرا کوئی مجموعہ تا حال نہ شائع ہوا ہے اور نہ مرتب ہے۔ بس دوستوں نے دل رکھنے کے لیے ایسا کچھ لکھ دیا ہوگا۔(۱) یہ تو ہو سکتا ہے کہ کوئی شاعر عجز کا اظہار کرتے ہوئے خود کو بڑا شاعر نہ کہے لیکن ایسا ممکن نہیں ہے کہ کوئی شاعر اور اس کے ایک چھوڑ دو، دو مجموعے چھپ چکے ہوں اور وہ ان مجموعوں کی نسبت ہی سے انکار کر دے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ ہم پروفیسر عبدالعزیز جاوید کو موجودہ ڈویژن بہاول پور کے چند بڑے انسانوں اور اہلِ علم میں شمار کرتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ وہ اپنی جسمانی عمر اور شاعرانہ عمر میں بھی غالباً قدیم ریاست بہاول پور کے قدیم شعراء میں شامل ہوتے ہیں۔ ہم انہیں اُردو اور فارسی کے قادر الکلام شاعر تو سمجھتے ہی ہیں لیکن وہ کبھی کبھی پنجابی زبان میں بھی شعر کہہ سکتے ہیں۔ اس کا اظہار پروفیسر عبدالعزیز جاوید کے مجموعۂ کلام ''راہ آورد'' مطبوعہ اپریل ۲۰۱۰ء کے صفحہ ۲۴۹ پر درج پنجابی غزل سے بھی ہوتا ہے جس کے بارے میں پروفیسر عبدالعزیز جاوید خود بھی لکھتے ہیں:

> ''پنجابی کی ایک غزل بھی شامل ہے اس میں بھی اپنی افکار کی بازگشت ہے جو فرد کی نہیں ملت کی ضرورت ہے۔''(۲)

لیکن سیّد محمد مستقیم نوشاہی نے چار سطروں پر مشتمل تعارف میں کہیں ظاہر نہیں کیا کہ پروفیسر عبدالعزیز جاوید شعر بھی کہتے ہیں۔ البتہ ایک ستم ڈھایا اور وہ یہ کہ ان کے اسمِ گرامی سے پہلے لفظ ''ڈاکٹر'' لگا دیا۔ کسی کے لیے ڈاکٹر بننا اعزاز کی بات رہی ہوگی لیکن پروفیسر عبدالعزیز جاوید جیسے صاحبِ علم شخص کے لیے ڈاکٹر ہونا اعزاز کی بات نہیں ہے بلکہ وہ تو ایسے بزرگ ہیں کہ پی ایچ۔ڈی کے سینکڑوں حاملین کو ان کے مکتب میں بیٹھ کر زانوائے تلمذ تہِ کرنا چاہیے۔

ادبی جائزوں کا حال تو یہ ہے لیکن ہم تو ان سے ماوراء ایک اور موضوع پر لکھنا چاہتے ہیں اور موضوع یہ ہے کہ صادق گنج ضلع بہاول نگر سے ریتی ضلع رحیم یار خان تک کے علاقے میں اس وقت کون شاعر بطور خاص نظم گو

شاعر ہیں؟ یہ بات واضح کر دینے کے لائق ہے کہ اس سوال کا یہ مطلب ہر گز نہیں ہے کہ باقی لوگ قابلِ توجہ نہیں ہیں لیکن ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ زندہ شعراء میں کچھ ایسے شاعر تلاش کیے جائیں جنہوں نے ریاست کے زمانے میں آنکھ کھولی ہو، ریاست کے زمانے میں لکھنا شروع کیا ہو، وہ ریاست ہی میں پیدا ہوئے ہوں، عمر کا بیشتر حصہ ریاست میں ہی گزارا ہو اور جو آج بھی حیات ہوں اور آپ چاہیں تو ان سے ان کا کلام سن سکتے ہوں۔ اس حوالے سے دو شعراء عجیب و غریب مماثلتوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ایک عبدالعزیز جاوید اور دوسرے سیّد امام علی کے بیٹے سیّد انعام علی رضا شفقر۔ سرکاری ریکارڈ کے مطابق پروفیسر عبدالعزیز جاوید ۴ جولائی ۱۹۲۵ء کو مسقط الراس امام پور (۳) (عرف نکودر) (۳) ضلع شیخوپورہ میں پیدا ہوئے جب کہ ابن الامام شفقر ان کی اپنی تحریر کے مطابق ۳۱ اکتوبر ۱۹۳۴ء کو احمد پور شرقیہ ضلع بہاول پور میں پیدا ہوئے۔ دونوں بزرگوں نے اپنی اپنی میٹرک تک کی تعلیم اپنے علاقے میں میسر پرائمری، مڈل اور ہائی سکول سے حاصل کی۔ پروفیسر عبدالعزیز جاوید کے بزرگوں نے انہیں پنجاب ایگری کلچر کالج، لائل پور موجودہ فیصل آباد میں داخلہ دلایا۔ انہوں نے بی ایس۔سی ایگری کلچر کا امتحان پاس کیا۔ ملازمت بھی کی لیکن شوق کچھ اور چاہتا تھا جس کے لیے ''راہ آورد'' کا پیش گفتار دیکھیے:

> ''مارچ ۱۹۴۲ء میں میٹرک پاس کرنے کے بعد بزرگوں نے مجھے پنجاب ایگری کلچرل کالج وانسٹی ٹیوٹ..... جہاں تک میرے اپنے ذوق کا تعلق ہے مجھے سائنس سے کوئی رغبت نہ تھی..... چار سالوں میں جیسے تیسے بی ایس۔سی ایگری کلچر کر ڈالی لیکن ادبی ذوق نے یہاں بھی پیچھا جاری رکھا۔ ۲۱ جولائی ۱۹۴۶ء سے..... سرکاری ملازمت کا آغاز ہوا..... جیسا کہ سطور بالا میں ذکر ہو چکا ہے:
>
> آنکھ طائر (کی) نشیمن پر رہی پرواز میں
>
> میں نے ۱۹۴۸ء میں پنجاب یونی ورسٹی سے منشی فاضل (Hons in Persian) کا اور ۱۹۵۰ء میں ادیب فاضل (Hons in Urdu) کا امتحان پرائیویٹ طور پر پاس کر لیا..... میں پریویس اور فائنل دونوں کی کلاس میں جاتا اور مستفیض ہوتا تھا..... ۱۹۵۲ء میں ایم۔اے اُردو سیکنڈ ڈویژن میں پاس کر لیا..... میں نے ۱۹۵۳ء میں ایم۔اے فارسی بھی کر لیا..... ایم۔اے۔او ایل (۵) کی اعزازی ڈگری بھی مل گئی۔ ۱۹۵۴ء میں ریاست بہاول پور میں اُردو فارسی کے استاد کی اسامی مشتہر ہوئی..... اقبال مندی نے مجھے انتخاب کیا..... ۹ دسمبر ۱۹۵۴ء (قبل از دوپہر) گورنمنٹ انٹر کالج رحیم یار خان میں حاضری دی..... ۳ جولائی ۱۹۸۵ء کو ساٹھ سال کی مقررہ عمر میں ریٹائر ہو گیا..... دو ماہ بعد یکم ستمبر

۱۹۸۵ء کو پیغام ملا، اسلامیہ یونی ورسٹی بہاول پور والوں نے جوایم۔اے فارسی کی تدریس کا آغاز کیا ہے، اسے آ کر سنبھالو۔ ۱۹۸۸ء میں جس دن بے نظیر صاحبہ نے وزارتِ عظمیٰ کا چارج سنبھالا تو یہ جمعے کا مبارک دن تھا جو یونی ورسٹی میں میری ملازمت کا یومِ آخر تھا۔''(۶)

ریاست بہاول پور کے دوسرے سینئر شاعر سیّد انعام علی رضا ابن الامام شفقر ہیں جن کے بارے میں محمد خالد خان بارکزئی لکھتے ہیں:

''۱۹۵۳ء میں آپ ایس ۔ ای کالج (میں) داخل ہوئے۔ اس زمانے میں سلیم پیرزادہ کی زیرصدارت ایک اخبار نکلتا تھا ''نوائے مسلم''۔اس میں ایک رومانی نظم بھیجی۔''ہم اور وہ'' کے عنوان سے چھپی.....۱۹۵۴ء میں سیکنڈ ایئر چھوڑ کر بہاول پور میں ہی سب آرڈینیٹ انجینئرنگ کلاس میں داخلہ لے لیا۔ ریاست بہاول پور ختم ہوئی تو موجودہ پاکستان مغربی پاکستان کے نام سے ایک صوبہ بن گیا۔اس کے ساتھ ہی بہاول پور کی ایک سب انجینئرنگ کلاس بھی ضلع گجرات کے گورنمنٹ انجینئرنگ سکول ''رسول'' منتقل ہوگئی جو اس وقت صوبہ مغربی پاکستان کا واحد انجینئرنگ سکول تھا۔یہیں امتحان ہوا اور ڈپلومہ ملا۔ ۱۹۵۸ء جنوری میں بلوچستان کے مقام بیل پٹ، جو آج کل بختیار آباد ڈومکی کے نام سے مشہور ہے ،بطور اوورسیئر پوسٹنگ ہوئی۔ اس دوران اِکا دُکا اور چند نظمیں قلم سے نکلیں.....مختلف روزناموں اور ماہناموں میں اپنی نگارشات بھیجنی شروع کر دیں۔ اخبارات میں روزنامہ امروز، نوائے وقت ہفت روزہ رضا کار جب کہ رسائل میں نیرنگِ خیال، اُردو پنچ، ظرافت، ماہِ نو، اُردو ڈائجسٹ، سرائیکی ادب ملتان، سرائیکی ادب بہاول پور اور سہ ماہی الزبیر بہاول پور خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔''(۷)

ہم دیکھتے ہیں کہ عبدالعزیز جاوید اور سیّد انعام علی ابن الامام شفقر دونوں کسی اور میدان کے آدمی تھے لیکن کسی اور میدان میں ڈال دیے گئے لیکن انہوں نے اپنی افتادِ طبع سے مجبور ہو کر شعروشاعری اور ادبیات کی خدمت جاری رکھی۔ دونوں بزرگ ہر طرح کی قدیم اصناف میں شعر کہتے ہیں، دونوں کم از کم دولسانی شاعر ہیں، دونوں کی تربیت اور مزاج میں اسلامیت کا اثر گہرا ہے، دونوں اقبال کے زیر اثر ہیں، دونوں اصلاحی نقطۂ نظر اور مقصدی ادب کے قائل ہیں، جدید مغربی تہذیب سے گریزاں ہیں، دونوں دسروں کی غلطیوں پر گرفت کرتے ہیں لیکن اس گرفت میں بھی مزاحیہ انداز ہوتا ہے، دونوں فی البدیہہ گو اور واقعاتی شاعر ہیں۔ دونوں اپنے عہد کو تنقیدی نظر سے دیکھتے ہیں،

اپنے اردگرد ہونے والے واقعات کو شعر کا موضوع بناتے ہیں یہاں تک کہ دونوں رموزِ فن کے معاملات میں بھی یکساں رویہ رکھتے ہیں۔اس فرق کے ساتھ پروفیسر عبدالعزیز جاوید وسیع المطالعہ، ژرف نگاہ، کئی زبانوں کے ماہر اور بہترین محافل کی زینت بننے والے بزرگ ہیں جب کہ ابن الامام شفقر کے لیے یہ سب کچھ ممکن نہیں تھا۔مثال کے طور پر ہمارے بڑے سے بڑے شعراء و ادباء ''قافیہ'' اور ''علمِ قافیہ'' پر بڑی بڑی باتیں کرتے اور لکھتے ہیں جب کہ ابن الامام شفقر کے غیر مطبوعہ مجموعۂ کلام ''خواب مت دیکھا کرو'' کا یہ مطلع دیکھیے:

خدا کی نگری میں لوگو ہم نے نجانے کیا کیا کمال دیکھے
زمین پہ رُلتے ستارے دیکھے گدھے کی گردن میں لعل دیکھے (۸)

پروفیسر عبدالعزیز جاوید ''راہ آورد'' میں شامل اپنی نظم ''سیرے در شرح گلستانِ سعدی'' میں لکھتے ہیں:

منفعت میکند مگر گویند شتر درماندہ راحدی خوانی
نیست تحقیق منصبِ تقریظ نقد معیار صورت و معنی
کم شمارند کیف فی جویند روبہ ظاہر نظر بہ پنہانی

گو مولانا الطاف حسین حالی اپنی کتاب ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں قافیہ کو شاعری کا جز و لازمی قرار نہیں دیتے۔'' (۱۰)

بالغرض حالی کو نظر انداز کر کے قافیے کو شعر کے لیے لازم بھی قرار دیا جائے تو بھی یہ بات بہت اہم ہے کہ قافیے کا تعین حواسِ خمسہ سے ہماری آنکھ کو نہیں کان کو کرنا چاہیے اور جب کان کا فیصلہ سنتے ہیں تو کمال اور لعل نیز خوانی اور معنی ہم قافیہ لفظ قرار پاتے ہیں۔عبدالعزیز جاوید بھی افتادِ طبع کے اعتبار سے ادیب و شاعر تھے جب کہ صادق عباس ہائی سکول احمد پور شرقیہ، ریاست بہاول پور کا سہ ماہی رسالہ ''گہوارۂ ادب'' مطبوعہ اپریل ۱۹۵۲ء مدیر نقوی احمد پوری ظاہر کرتا ہے کہ ابن الامام شفقر بھی طبعًا ادیب و شاعر تھے۔مثلاً مذکورہ جریدے کی فہرست ابواب میں شمار نمبر ۱۳ پر اورنگ زیب عالم گیر کے حوالے سے ایک مضمون ہے جو سیّد انعام علی رضا متخلص بہ انعام بخاری بعد ازاں ابن الامام شفقر جماعت دہم کا تحریر کردہ ہے جب کہ شمار نمبر ۲۱ پر اسی مصنف کی ایک اور نظم ملتی ہے جس کا عنوان ''وہ آفتاب آیا'' ہے۔نظم دیکھیے:

بلبل چہک رہا ہے فصل بہار آئی فصل بہار آئی بہ صد وقار آئی
طاؤس بے پئے ہی مخمور ہو چکے ہیں نظارۂ چمن سے مسرور ہو چکے ہیں
شبنم کے موتیوں نے اِک فرش ہی سجایا اور رشک آسماں ہے اسی فرش کو بنایا
ہر پھول جھومتا ہے یوں سَر ہلا رہا ہے ساقی بنا ہوا ہے سب کو پلا رہا ہے

ندی کچھ اس طرح سے نغمہ سنا رہی ہے — کچھ دور جیسے جوگن بربط پہ گا رہی ہے
ظلمت کی وسعتوں میں اِک انقلاب آیا — وہ آفتاب آیا ..... وہ آفتاب آیا
بیدار ہو رہے ہیں شب بھر کے سونے والے — مشغول ہو رہے ہیں مشغول ہونے والے
ہر برگِ گلستاں اِک مژدہ سنا رہا ہے — اور سرخ سرخ چہرہ سورج دکھا رہا ہے
انعامؔ سرخیوں سے دامن کو اپنے بھر لے — انسانیت کی خاطر کچھ کام تُو بھی کر لے

ابن الامام شفتر کی یہ مثنوی اپنی منظر نگاری کے حوالے سے دل چسپ ہے ہی لیکن اس کا آخری شعر ابن الامام شفتر کے نظریۂ فن اور اس میں شامل مقصدیت کو بھی ظاہر کرتا ہے۔

اس حوالے سے پروفیسر عبدالعزیز جاوید کی ایک نظم ''سیاست مدارانِ پاکستان'' دیکھیے:

ذوقِ سفر نہ عزمِ سفر ہے نگاہ میں — وادیٔ تیہ کے ماندے مسافر ہیں راہ میں
کتوں کی طرح لڑ رہے ہیں جس کی چاہ میں — مردار رہے وہ قولِ رسالت پناہ میں
اشرف ترین خلق کہاں اور سگ کہاں — کس مرتبے سے گر گئے ہیں حب جاہ میں
مکھی کے مردہ پر سے کہیں بڑھ کے ہیچ تھے — تاج و سریر و سلطنت جن کی نگاہ میں
وہ قوتِ لایموت کے سعدان ژندہ پوش — شہباز کی سی تیزی تھی جن کی نگاہ میں
شمشیر کے علاوہ بس اللہ کا نام تھا — مردانِ حُر بلند نظر تھے سپاہ میں
اے سامع عزیز ذرا امتیاز کر — اپنے شکم کی چاہ میں دل کی کراہ میں
وہ شہسوار اشہب دوراں یہاں کہاں — جاویدؔ کس کو ڈھونڈتے ہو گردِ راہ میں

''سیاست مدارانِ پاکستان'' میں اقبال اور اسلوبِ اقبال جگہ جگہ بول رہا ہے، یہی کیفیت کلامِ شفتر کی بھی ہے۔ صرف کلامِ شفتر ہی نہیں ریاست بہاول پور کا ہر صاحبِ فکر شخص اقبال، قائداعظم، ابوالکلام آزاد اور عطاء اللہ شاہ بخاری کا فریفتہ تھا۔ یہ الگ بات کہ پسندیدگی کی اس مہر پر نوابانِ بہاول پور اور خواجہ فرید کے تصوف کا رنگ بھی چوکھا تھا۔ شفتر بھی اقبال سے بیگانہ نہیں ہے بلکہ تقریباً ہر معنی میں ان پر اقبال کا اثر واضح نظر آتا ہے۔ اقبال کی نظم کی پیروڈی ملاحظہ کیجیے:

اُٹھو مرے بندو میرے چیلوں کو جگا دو
تاکید سے فرمان مرا اُن کو سنا دو

ہر سمت نئے فتنوں کا اِک جال بچھا دو
یکتا و یک جہتی کی بنیاد ہلا دو
مذہب کی طرف ان کی نظر اُٹھنے نہ پائے
اِزموں کے بھنور میں انہیں کچھ ایسا پھنسا دو
ہر فرد کو دیکھوں میں یہاں دست و گریباں
ہر فرد کو مے بغض و عداوت کی پلا دو
شاعر جو کبھی ہنستا ہوا پڑھنے کو آئے
ہوٹنگ کرو اتنی کہ بچارے کو رُلا دو
جس کھیت سے کچھ رزق ہو دہقاں کو میسر
اُس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو
سنتا ہوں کہ شفتؔر بھی بہت بول رہا ہے
اوروں کی طرح اس کی حمیت بھی سُلا دو

اقبال کا اثر یہاں بھی واضح ہے لیکن مقصدیت، اسلامیت، حقیقت پسندی، موجودہ زمانے کے مسائل اور طنز و مزاح وغیرہ کے حوالے سے مندرجہ ذیل نظم دیکھیے:

ہم تو ساری زندگی بس وان پی وٹتے رہے
گویا اپنی پاڑ اپنے ہاتھ سے پٹتے رہے
ہم تو یاروں کے لئے موجوں سے ٹکراتے رہے
یار ہم کو دھکے دے کر منہ کے بھر سٹتے رہے
بے ضمیرے بلے بلیاں دودھ سارا پی گئے
جس کا حق تھا وہ بیچارے دیگڑے چٹتے رہے
زندگی کی دوڑ میں ہرتے رہے اہلِ نظر
اندھے کانے ہر قدم ہر موڑ پر کھٹتے رہے
مسکراتے گاتے پنچھی پھنس گئے جب جال میں
کچھ کے پر کٹتے رہے اور کچھ کے سر کٹتے رہے

روحِ قرآں کو سمجھتے تو سمجھتے کس طرح
ہم تو بس الفاظ طوطے کی طرح رٹتے رہے
ناچ گھر اور جوئے خانے ہر طرح محفوظ ہیں
وائے قسمت مسجدوں میں بم پہ بم پھٹتے رہے
جونہی میں نے سر جھکایا اپنے رَبّ کے سامنے
فاصلے جو درمیاں تھے خود بخود گھٹتے رہے
روزِ محشر کس طرح گردن چھڑاؤ گے کہ تم
نیک کاموں سے ہمیشہ پیچھے ہی ہٹتے رہے
چٹی ڈاڑھی میں تو شفتؔر خود کو رسوا مت کرو
چھوڑ دو وہ ٹیڑھی باتیں جن پہ تم ڈٹتے رہے (۱۳)

اس نظم میں اشارہ کردہ پہلوؤں کے علاوہ ایک لسانی تجربہ بھی ہے کہ ابن الامام شفتر نے شیر افضل جعفری کی طرح اُردو کو چناب رنگ دینے کی کوشش کی۔ اس نظم میں بھی ابن الامام شفتر اُردو اور سرائیکی کے حوالے سے ہی تجربہ کر رہے ہیں جب کہ یہی تجربہ پروفیسر عبدالعزیز جاوید نے بھی کیا ہے لیکن سرائیکی کے بجائے فارسی اور پنجابی کے حوالے سے۔ اس حوالے سے ان کی نظم ''فریاد'' کے صرف پانچ شعر دیکھیے:

عقل دشمن نے اِک کتاب لکھی — نام : اقبال اور نژادِ نو
اس میں اقبال کا سراغ ملے — حرفے یا در خورِ نژادِ نو
یا نشانے بمنزلِ مقصود — یا لیلیٰ معاونِ رَہرو
جو سزا چور کی وہی میری — ورنہ منشی کے سر پہ جوتے سو
دُرِّ معنی کجا بدست آود — غوطہ ناآشنائے ساحل رو (۱۴)

ان اشعار سے ایک نظم میں دو زبانوں کا معاملہ تو کھلتا ہی کھلتا ہے لیکن یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ پروفیسر عبدالعزیز جاوید بلا کے ذہین طباع، صاف ستھرے مصرعے کہنے والے نیز مزاح نگار شاعر بھی ہیں۔ مزاحیہ رنگ ان کی شاعری میں ہی نہیں ان کی عام زندگی میں بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ مثلاً یہ واقعہ کہیں ذکر کیے جانے کے لائق ہے کہ ایک زمانے میں یہ انٹر کالج علی پور ضلع مظفر گڑھ کے پرنسپل تھے جہاں اُردو کی کلاسیں پروفیسر محبوب علی

زیدی اور استادِ مکرم پروفیسر عابد صدیق کے سپرد تھیں۔ پروفیسر عابد صدیق ٹھہرے جملہ ساز، جملہ باز، ذہین، صوفی اور عشقِ مجازی کی طرف میلان رکھنے والے جب کہ محبوب علی زیدی کوشش کرتے کہ غالبؔ، آتشؔ اور میر تقی میرؔ کی غزل پڑھاتے ہوئے بھی عشق کا لفظ کہیں نہ آنے پائے۔ آئے بھی تو جوں توں کر کے اُس کا رُخ عشقِ حقیقی کی طرف موڑ دیا جائے۔ طالب علم زِچ ہو کر بطور پرنسپل کام کرنے والے پروفیسر عبدالعزیز جاوید کے پاس پہنچے اور بتایا کہ ایک استاد کہتے ہیں کہ عشق اختیار کرو جب کہ دوسرے عشق کا نام بھی سننا نہیں چاہتے تو ہمیں بتایئے ہم کیا کریں؟ پروفیسر عبدالعزیز جاوید نے ساری بات بڑی رسان سے سنی اور کہا ''بچو! تم جانتے ہو کہ کچھ مضامین لازمی ہوتے ہیں اور کچھ اختیاری۔'' عشق کا مضمون بھی اختیاری مضمون ہے۔ تم چاہو تو اختیار کرو نہ چاہو تو ضرورت نہیں۔ اسی طرح ''راہ آورد'' کے صفحہ ۲۵۴ پر اپنے عقدِ ثانی کا جو قصہ بیان کیا ہے اس کا کچھ حصہ بیان سے رہ گیا۔ جب پروفیسر صاحب کو انگلستانی بھائی کی یہ بات پہنچی کہ:

''تم پھر بیوہ ہو جاؤ گی تو انہوں نے فوری فرمایا تھا کہ نہیں تم دوبارہ بیوہ نہیں ہو گی بلکہ ان شاءاللہ دوبارہ بھی میں ہی رنڈوا ہوں گا۔'' (۱۵)

پروفیسر عبدالعزیز جاوید کی شاعری واقعاتی مزاح سے بھی تہی نہیں ہے مثلاً زرعی کالج لائل پور کے زمانۂ طالب علمی میں ایک رات انہوں نے مالٹے چرائے لیکن جو کچھ پیش آیا اسے مسدس کے اس بند میں دیکھیے:

فسٹ ایئر میں یار لوگوں نے چرائے مالٹے — رات تھی چپکے سے لا کر ہوسٹل میں رکھ دیے
کھٹیاں نکلیں جو دن کو شوق فرمانے لگے — اتفاقاتِ زمانہ کا کرشمہ دیکھیے
ان سیہ کاروں میں دو اب ماہر اثمار ہیں
وارڈن تیجے تو چوتھے قوم کے معمار ہیں

محمد خالد خان بارکزئی ابن الامام شفتر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''.....ابن الامام شفتر بڑے شگفتہ مزاج بزرگ ہیں۔ شگفتہ اتنے کہ بزرگ نہیں لگتے۔ مزاحیہ شاعری میں پروفیسر انور مسعود اور خالد مسعود خان کے بھائی بند لگتے ہیں۔'' (۱۷)

ایسا نہ بھی ہو تو بھی ان دونوں بزرگوں کے ہاں مزاحیہ رنگ بہت اچھا اور پختہ ہے۔ اس کے علاوہ ان دونوں بزرگوں کی فی البدیہہ گوئی بھی انہیں ایک اہم مقام پر فائز کرتی ہے۔ ابن الامام شفتر تو بلوچستان میں سکول کھلنے کی تقریب پر فی البدیہہ شعر کہہ ڈالتے ہیں اور اسی طرح عاصم ثقلین درانی کی کتاب تقریب رونمائی میں فوراً ایسا سجع کہہ دیتے ہیں جس میں مجموعۂ کلام کا نام بھی موجود ہو تو یہ ان کی شعر گوئی کی صلاحیت کو ظاہر کرتا ہے۔ یہی صلاحیت پروفیسر

عبدالعزیز جاوید کے ہاں بھی موجود ہے اور جگہ جگہ ظاہر ہوتی ہے۔ جیسا کہ پروفیسر عبدالعزیز جاوید اپنے ایک ایرانی سفر کے دوران میں پیش آنے والے واقعے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''صبح جب ہم نے مشہد کا رخ کیا تو بس میں سوار ہمارے نگران اساتذہ نے کہا کہ ہر کوئی گا کر سنائے اور جو نہ سنائے گا اسے پانچ تومان کا جرمانہ دینا ہوگا۔ بس میں، میرا نمبر آٹھواں نواں تھا۔ میں نے اس دوران میں دو شعر گھڑ لیے تھے۔ باری آنے پر یوں گویا ہوا:

ہر کس کی نخیواند جرمانہ پر دراز
من پول نمی دارم زیں خوف ہدر خوانم
آن نیست نمی خوانم ، من نیز ہمی خوانم
امروز کہ رنجورم پس فردا مگر خوانم

''مشہد کے سفر سے جب واپس ہم لوگ دانش گاہ میں پہنچے..... ہمدان کے سفر و قیام کی ان خرابیوں نے سابقہ کئی ناروا پابندیوں کی یاد تازہ کر دی۔ اس صورتِ حال کا ذکر اس غزل میں موجود ہے جو بخشی صاحب کو میں نے حسبِ وعدہ تہران کی طرف لوٹتی بس میں سنائی..... اصفہان سے سفر میں جب ہم لوگوں نے شیراز کا رخ کیا تو ہمیں بتایا گیا کہ وہاں پہنچتے ہی ہمیں اس شب شعر میں شرکت کرنا ہوگی جو وہاں ہمارے اعزاز میں منعقد کی جا رہی ہے۔ لہٰذا میں نے اسی راستے میں جو غزل تیار کی.....'' (۱۸)

یوں لگتا ہے جیسے پروفیسر عبدالعزیز جاوید اور ابن الامام شفقر کے پاس ہر طرح کے شعر کہنے کی مشینیں موجود ہیں اور وہ ہر طرح کی صورتِ حال میں اچھے سے اچھا شعر کہہ سکتے ہیں۔ بس فرق یہ ہے کہ ابن الامام شفقر جوش و جذبے کے دریا ہیں اور پروفیسر عبدالعزیز جاوید علم و بصیرت کے سمندر ہیں اور یہ بات تو سب جانتے ہیں کہ دریا و سمندر ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں اور یہ بات بھی طے ہے کہ اسی طرح کے بزرگوں کے دم قدم سے ریاست یاڈ ویژن بہاول پور کی سرزمین مالا مال ہے۔

حوالہ جات

۱۔ پروفیسر عبدالمالک شاکر سے ڈاکٹر شفیق احمد کی ٹیلی فونک گفت گو، بروز ہفتہ، بتاریخ ۵ جون ۲۰۱۰ء، بوقت ۳:۲۵ بجے سہ پہر

۲۔ پروفیسر عبدالعزیز جاوید، ''راہ آورد'' ص ۱۹، مطبوعہ اپریل ۲۰۱۰ء

۳۔ مماثلتوں کا ذکر کیا تو دیکھیے شفقتر کے والد کا نام ''امام'' ہے اور عبدالعزیز جاوید کی پیدائش کا قصبہ ''امام پور'' ہے۔

۴۔ نکودر سے غلطی میں نہیں پڑنا چاہیے اس لیے کہ نکودر غیر منقسم ہندوستان کے ضلع جالندھر کی ایک تحصیل کا نام بھی ہے جس میں اُردو کے مشہور ادیب اور محقق
مولانا غلام رسول مہر پیدا ہوئے تھے۔ غالباً وہیں سے کسی خاندان نے کسی وجہ سے ہجرت کی اور ضلع شیخوپورہ میں اس قصبے کو بھی نکودر کا نام دے دیا لیکن یہ خیال
ہے ضروری نہیں کہ درست بھی ہو۔

۵۔ اقتباس میں (ایم اور ایل) لکھا ہے۔ یہ دراصل ایم۔او۔ایل ہونا چاہیے۔ یہ ڈگری دو مشرقی زبانوں میں ایم۔اے کرنے کے بعد خود بہ خود حاصل ہو جاتی تھی۔

۶۔ پروفیسر عبدالعزیز جاوید، ''راہ آورد''، پیش گفتار، ص ۹ تا ۱۲

۷۔ محمد خالد خان بارکزئی، ''ابن امام شفقتر (شخصیت اور فن)''، غیر مطبوعہ نیز راقمہ کا ابن الامام شفقتر سے انٹرویو

۸۔ ابن الامام شفقتر، ''خواب مت دیکھا کرو''، غیر مطبوعہ مجموعہ کلام، ص ۲۹

۹۔ پروفیسر عبدالعزیز جاوید، ''راہ آورد'' ص ۵۷

۱۰۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعر و شاعری''، ص ۳۲ تا ۳۳، عبداللہ اکیڈمی، الکریم مارکیٹ اُردو

بازار، لاہور، اشاعت ۲۰۰۹ء

۱۱۔ پروفیسر عبدالعزیز جاوید، ''راہ آورد''، ص ۲۳۵

۱۲۔ ابن الامام شفتر، ''خواب مت دیکھا کرو''، غیر مطبوعہ مجموعۂ کلام، ص ۲۱/مطبوعہ ''اُردو ڈائجسٹ''، مئی ۲۰۰۷ء، نوائے وقت، ۲۰۰۷۔۱۱۔۰۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۲/مطبوعہ ''الہام''، اکتوبر ۲۰۰۸ء

۱۴۔ پروفیسر عبدالعزیز جاوید، ''راہ آورد''، ص ۲۰۸

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۵۴

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۱۹

۱۷۔ محمد خالد خان اورکزئی، ''ابن الامام شفتر (شخصیت اور فن)''، غیر مطبوعہ

۱۸۔ پروفیسر عبدالعزیز جاوید، ''راہ آورد''، ص ۱۶ تا ۱۹

اُردو افسانہ نگاری میں بلوچ اہل علم کی خدمات

غلام قاسم مجاہد ملک*

ڈاکٹر محمد یوسف خشک**

Abstract:

The Baloch writers of Pakistan contributed a lot in the genre of Urdu short story. This article critically introduces such Baloch writers and their collections of Urdu short stories. Those Baloch writers who translated the foreign short stories or compiled collections, have also been critically appraised. The Baloch writers contributed 21 collections of Urdu Short stories so far, out of them 13 are self written, three partially written, three translated from Balochi, Brahoi and English literature, while two collections have been compiled. The prominent Baloch Urdu short story writers are: Prof. Anwar Ahmed Zai, Rafia Sarfraz Ahmadani, Tariq Baloch Sahrai, Abdul Rehman Ghaur, Muhammad Shafi Baloch, Mussarat Leghari, Maulana Noor Ahmed Khan Fareedi, and Prof. Yasmin Huma Gurmani. However Azra Hafeez ur Rehman Buzdar and Prof. Aziz Muhammad Bugti have also wrote short stories on a short scale. The fiction translators are: Afzal Murad and Prof. Dr. Shah Muhammad Marri. The short story collection Compilers are: Prof. Dr. Imtiaz Baloch and Prof. Nasim Akhtar Nasim Mastoi. The first Urdu short story Collection written by a Baloch writer is: "Islami Afsanay Vol. I", published by Maulana Noor Ahmed Khan Fareedi in 1952.

افسانہ نگاری بنی نوع انسان کی ادبی روایت ''کہانی'' کا تسلسل ہے۔ مغرب میں ''والٹر سکاٹ'' کو افسانہ۔(ا) ''ایڈگر ایلن پو'' کی تصنیف: ''Tales of the Grotesque and Arabesque 1836''

* پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور سندھ

** صدر شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور سندھ

اور ''ہاتھارن'' کے قصص: "Twice told Tales-1842'' ابتدائی افسانوی مجموعے شمار کیے جاتے ہیں (۲)۔ان کے بعد آسمان مغرب کی شفق پر افسانہ نگاروں کا ایک بسیط کہکشاں ضوفشاں نظر آتا ہے جن میں: تھامس ہارڈی، بالزک، پُشکن، چیکوف، چارلس ڈِکنز، وِرجینیا وولف، جیمز جوائس، رُڈیارڈ کپلنگ، فِٹز جیرالڈ، فرانز کافکا، ہیمنگ وے، نکولائی گوگول، موپاساں، اوہنری قابل ذکر ہیں (۳)۔مغربی افسانہ نگاروں نے ادب میں: صنفِ ''افسانہ'' کا انقلاب برپا کیا تو اس کی چکاچوند سے مشرق میں افقِ اُردو ادب پر بھی افسانہ ماہتاب بن کر طلوع ہوا۔ اُردو افسانہ نگاروں میں: پریم چند، غلام عباس، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، قرۃ العین حیدر، منشایاد، زاہدہ حنا، اشفاق احمد، عصمت چغتائی، علی سردار جعفری، ممتاز مفتی، شوکت تھانوی، قدرت اللہ شہاب، خدیجہ مستور، قدسیہ بانو مع دیگر، معتبر نام ہیں (۴)۔

نوعیتی اعتبار سے اُردو افسانہ بہ مثل گل ہائے رنگا رنگ مختلف الجہت ہے جس کی نمو و پرداخت میں سرزمین پاکستان کی جملہ اکائیوں کے اہل قلم نے بساط بھر حصہ لیا۔ تاریخی، رومانی، ترقی پسندانہ، نظریاتی، طلسماتی، سائنسی، علامتی، ثقافتی و دیگر نوع کے افسانے رقم ہوئے۔ اُردو افسانہ نگاری میں پاکستانی بلوچ اہل علم نے بھی قابل ذکر سعی کی مگر یہ چمن گوشہ کسی جامع تعارفی تذکرہ سے محروم ہے۔ تقسیم برصغیر کے بعد پنجاب، سندھ اور بلوچستان کے متعدد بلوچ اہل علم اُردو افسانہ نگاروں نے اُردوئی افسانوی ادب کو بہ لحاظ مقدار و معیار ثروت مند کیا۔ اور غیر بلوچ اہل علم نے ان کی ان کاوشوں کی جا بہ جا تحسین کی۔ ان بلوچ، اُردو افسانہ و ترجمہ نگاروں اور ان کے افسانوی مجموعوں کا تعارف و اجمالی جائزہ درج ذیل ہے:۔

دِل دریچے:

''دل دریچے'' پروفیسر انوار احمد زئی کا ۱۶۰ صفحاتی افسانوی مجموعہ ہے۔ پروفیسر انوار احمد زئی، مضمون نگار، سفرنامہ نگار، افسانہ نگار اور بورڈ آف انٹرمیڈیٹ اینڈ سیکنڈری ایجوکیشن کراچی کے چیئرمین ہیں۔ دل دریچے میں ان کے فن کے بارے میں احمد ندیم قاسمی نے رائے دی کہ: ''وہ اپنے افسانوں کے کرداروں سے پوری طرح عدم وابستہ رہتے ہیں اور ان کرداروں کو ان کی نفسیاتی شاہراہوں پر تنہا چھوڑ دیتے ہیں۔ یوں وہ ایک افسانہ نگار کا فرض ادا کرتے ہیں جو نہ وعظ کرتا ہے نہ نتیجے نکالتا ہے۔ (۵)

پت جھڑ کے خواب:

رفیعہ سرفراز، واحد بخش واحدؔ احمدانی رسول پوری (مصنف ''یادوں کے ریلے'') کی صاحب زادی ہیں۔ افسانہ نگار اور شاعرہ ہیں۔ بہ طور ڈائریکٹر تعلیمات بہاول پور، تعینات رہیں۔ ''پت جھڑ کے خواب'' ان کا ۱۷۵

صفحاتی ۱۱۴افسانوں کا مجموعہ ہے جس کے آغاز میں:۸صفحاتی ''حرف اول'' نوشتہ از سہیل اختر، تین صفحاتی پیش لفظ از مصنفہ، فلیپ از بشریٰ رحمٰن، جب کہ پس ورق تقریظ نوشتہ از خالد شریف پیش کردہ ہیں۔افسانوں میں:''اب کے بھی دن بہار کے یوں ہی گذر گئے۔کہ چراغ راہ میں جل اٹھے۔اور لاٹھی ٹوٹ گئی۔آس کی کچی ڈوری۔کاہے کو بیاہی بدیس۔ حسرتیں پھول بنیں۔پت جھڑ کے خواب۔اوزون پھٹ رہا ہے۔ناشکری، کم بخت۔بجھتی آس۔کنارہ نہ ملا۔ٹاور ہاؤس۔ستارے جو ٹوٹ گئے۔یوں بھی ہوتا ہے'' شامل ہیں۔رفیعہ سرفراز کے افسانوں کا محور صنف نازک کے مسائل اور دکھ ہیں جنہیں وہ فن کاری سے بہ انداز چنیں، قرطاس پر بکھیرتی ہیں کہ انسان میں احساس اصلاح کی نمو ہوتی ہے۔افسانوں کا ماحول معاصر تہذیبی تناظر سے ہم رشتہ ہے۔اس حوالے سے پروفیسر سہیل اختر ''حرف اول'' میں لکھتے ہیں کہ:

> ''رفیعہ سرفراز انتہائی دل چسپ کہانیاں لکھنے والی قلم کار ہیں۔... وہ افسانے کے اندرونی عناصر یعنی پلاٹ، استعجاب، حسن اظہار اور اپنے نقطہ نظر کی سادہ اور پرکارانہ وضاحت کا خاص طور پر خیال رکھتی ہیں۔[ان کے] افسانے زیادہ تر گھر گرہستی کے ماحول کی عکاسی کرتے ہیں۔... یہ افسانے سالگرہوں، عقیقوں، منگنیوں اور شادیوں کے پس منظر و پیش منظر میں لکھے گئے ہیں۔گھریلو ماحول، بچپن کے کھیل، رسمیں، تقاریب، آئیڈیل کی تلاش، وفا و جفا شعاری کی آویزش[جیسے موضوعات کی حامل ہیں]۔مصنفہ کے افسانوں میں زیادہ تر اعلیٰ متوسط گھرانوں کا ماحول ملتا ہے۔اونچی اونچی ملازمتوں پر فائز لوگ، عظیم بنگلے اور کوٹھیاں اور بڑے بڑے پورچ، لمبی لمبی کاریں، خوش نما فرنیچر سے آراستہ کمرے، جھلملاتے ہوئے ریشمی پردے، بنگلوں میں آسودہ حال مکین، سبزہ و گل سے بھرپور لان، پھولوں سے مہکتے خیابان؛ لیکن دکھ سکھ چوں کہ انسان کا مشترکہ ورثہ ہے، اس لیے افسانہ نگار نے ایسے پرتعیش ماحول میں بھی انسانی رشتوں کی شکست و ریخت کو تلاش کرلیا ہے۔... رفیعہ سرفراز کے تقریباً سبھی افسانوں کی تہہ میں غم کی ایک رَو جاری و ساری ہوتی ہے۔''ص:۶۔۹

رفیعہ سرفراز کے افسانوں کا انداز بیان، اسلوب، تاثیر اور زیر حجاب حسی رَو کے بارے، فلیپ پر بشریٰ رحمٰن لکھتی ہیں کہ:

> ''بلاشبہ رفیعہ سرفراز کو نازک احساسات اور بوجھل جذبات کو بیان کرنے کا سلیقہ آتا ہے۔ان کا اپنا ایک اسلوب ہے۔معاشرے کے اندر ٹوٹتی پھوٹتی قدروں کا انہیں پورا ادراک ہے۔ان پامال ہوتی ہوئی اخلاقی روایات کے بیچوں بیچ گُرلاتے ہوئے ان کی چیخ کو محسوس کرتی ہیں۔اور پھر بیان کرنے پر قدرت رکھتی ہیں۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ آنسوؤں کے لمبے دھاگے

میں ارمانوں کی کھلی کلیاں اور امید کے روندے ہوئے غنچے پرو رہی ہیں۔... ساری مالا میں عورت ذات کا کرب ہے۔... ان کی کہانیاں اسی معاشرہ کی کہانیاں ہیں۔ان کے کردار اسی مٹی سے بنائے گئے ہیں۔ان کا رہوار خیال انہی گلی کوچوں میں گھومتا ہے۔''

مصنفہ کے افسانوی مجموعہ میں ''پت جھڑ کے خواب'' ایک رومانی اور المیائی افسانہ ہے جہاں صبا کی سال گرہ پر، ایک بینک افسر اسد، اور صبا کی کزن لیکچرر ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں۔بعد میں ان کی منگنی ہوجاتی ہے مگر اسد اکتساب زر کی خاطر امریکہ جا کر حصول گرین کارڈ کے لیے عقد ثانی کر لیتا ہے جس سے صبا کی کزن لیکچرر کی زندگی اندھیر ہوجاتی ہے۔دولت کی کشش کے مقابلے میں انسانی جذبات کی قدر و قیمت بے معنی ہوکر رہ جاتی ہے۔مصنفہ کو، جذبات نگاری وفطری منظر نگاری پر قدرت حاصل ہے۔افسانہ ''پت جھڑ کے خواب'' سے اسلوبِ نگارش اور منظر نگاری کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''سالگرہ کی تقریب صبا کے سسرال والوں نے نہایت دھوم دھام سے منائی ہوئی تھی۔ سارا گھر رنگ برنگی جھنڈیوں، غباروں اور جلتی بجھتی لائٹوں سے جگ مگ، جگ مگ کر رہا تھا۔اور ہم سب لڑکیاں میزوں پر خوب صورت صاف ستھرے چمک دار برتن سجا رہی تھیں۔اور کھانے پینے کی بے شمار ڈشیں بھی رکھتی جا رہی تھی۔اور ساتھ ہی ساتھ ایک دوسرے سے ہنسی مذاق بھی کر رہی تھیں۔گھر میں چاروں طرف رنگ و نور، خوشی اور مسرتوں کا سماں تھا۔'' ص:۸۷

صنفِ افسانہ، اردو ادب میں گذشتہ صدی اپنی بہار دکھا چکا ہے اور اس کی رونق ہنوز تازہ ہے۔افسانہ کی تروتازگی اور نکھار میں بلوچ خواتین کا حصہ بھی شامل ہے جن میں رفیعہ سرفراز، یاسمین ہما گورمانی، مسرت لغاری اور عذرا حفیظ الرحمٰن نمایاں ہیں۔(۶)

بے یقینی کا سناٹا:

ڈیرہ غازی خان تونسہ، ملغانی قبیلہ کے طارق بلوچ صحرائی، حال رہائش لاہور کا ۱۱۶ صفحاتی ''بے یقینی کا سناٹا'' ۱۱۶ افسانوں کا مجموعہ ہے۔سرِ تصنیف ۳ صفحاتی ''دیباچہ'' نوشتہ از ظہور احمد قریشی اور ۳ صفحاتی مقدمہ ''میں اور میری کتاب'' نوشتہ از مصنف، پیش کردہ ہیں۔افسانوں میں: ''جاگتے رہنا۔سکینہ گھڑی والی۔ڈیموڈیکس فالی کولورم۔ امیبا سے انسان تک۔ آخری بات۔قوانین فطرت۔دھوپ میں بارش۔شہید۔ زبانی بات۔ برگد۔آدھا چہرہ۔خوف۔خلش۔شاہ بابا۔بے یقینی کا سناٹا'' شامل ہیں۔طارق بلوچ صحرائی کے افسانے، ہمارے دیہاتی اور شہری ماحول کے عکاس، اصلاحی، سبق آموز اور تصوف کا رجحان لیے ہوتے ہیں جن میں رومانیت کا رنگ کم ہی بھرا جاتا ہے۔اسلوب نگارش اگرچہ سادہ مگر نکتہ رس ہے۔ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''گاؤں کے عین بیچ میں ایک کنواں تھا۔جس کے قریب ہی ایک گھر تھا جس کے دروازے کے ساتھ والے کمرے میں ایک بڑی گھڑی لگی ہوئی تھی۔یہ خالہ سکینہ کا گھر تھا۔خالہ سکینہ''سکینہ گھڑی والی'' کے نام سے مشہور تھی۔یہ پورے گاؤں میں واحد گھڑی تھی جس سے پورا گاؤں وقت معلوم کرتا تھا۔یہ اس دور کی بات ہے جب لوگوں کے پاس دولت کم اور رزق بہت زیادہ تھا۔''ص:۲۰ (۷)

دُھند کا سویرا:

طارق بلوچ صحرائی کا ۱۰۰صفحاتی:''دُھند کا سویرا'' ۱۳افسانوں کا حامل اولیں مجموعہ ہے جس کے آغاز میں ۳صفحاتی ''دیباچہ''نوشتہ از ڈاکٹر عالم خان،۴صفحاتی پیش لفظ بہ عنوان:''میں اور میری کتاب''نوشتہ از مصنف،پس ورق تقریظ نوشتہ از بانو قدسیہ اور فلیپ نوشتہ از ڈاکٹر سلیم اختر،پیش کردہ ہیں۔افسانوں کے عناوین میں:''برگد۔آدھا چہرہ۔خلش۔شاہ بابا۔محبت فاتح عالم۔شکست خوردہ فاتح۔پچھلی رات کا جنازہ۔کالا کفن۔دیوانہ کون۔خوف۔نوبل پرائز۔دھند کا سویرا۔''شامل ہیں۔''دُھند کا سویرا''میں پیش کردہ افسانے کسی قدر حقیقی کہانیاں محسوس ہوتی ہیں۔افسانہ''برگد''کو علامت کے طور پر دکھایا گیا کہ یہ میدانی علاقوں میں انسانوں،پرندوں اور گاؤں کے لوگوں کا آرام گاہ ہوتا ہے۔مصنف کے نزدیک والدین بھی اولاد کے لیے برگد کی طرح پناہ گاہ اور چھت ہیں۔برگد کٹ جائے تو گاؤں کے لوگ بے چھت ہو جاتے ہیں۔افسانہ''دھند کا سویرا''میں مصنف کے نزدیک جب تک ایمان،خوفِ خدا اور احترام انسانیت دنیا میں ناپید ہوں گے کسی نظام حکومت کی کامیابی غیر ممکن ہے۔تعلیم بغیر تربیت کے،شمشیر بے نیام ہے۔ایسی تعلیم سے سویرا تو برپا کیا جا سکتا ہے مگر یہ دھند کا سویرا ہے،حقیقی اجالا نہیں۔

طارق بلوچ صحرائی کے افسانوں میں فکری لحاظ سے:تصوف،حبِ وطن،ترقی پسندیت،فطرت نگاری،رومانیت،مزدور و انسان دوستی،سامراجیت سے بیزاری،آزادی پسندی،اظہارِ دروں اور داخلی کیفیات کا بیان ہوتا ہے۔وہ افسانوں میں دانش مندانہ نکات پیش کرتے ہیں،جیسے:''محبت تو زندگی ہے۔محبت کی ضد ہیروشیما اور ناگاساگی ہیں۔''ص:۹۰

اُردو ادب کے افسانوی اثاثہ میں ایک دل چسپ اور سبق آموز افسانوی مجموعے کا اضافہ کیا گیا۔(۸)

لاحاصل محبتوں کا ظرف:

طارق بلوچ صحرائی کا ۲۲۲صفحاتی:''لاحاصل محبتوں کا ظرف'' ۱۳۸افسانوں کا مجموعہ ہے جس کے آغاز میں ۲صفحاتی بلاعنوان دیباچہ نوشتہ از مصنف،۲صفحاتی ''تقریظ''از ڈاکٹر طارق عزیز؛فلیپ از ڈاکٹر سلیم اختر

اورپس ورق از بانو قدسیہ، پیش کردہ ہیں۔تصنیف کے کچھ افسانوں کے عناوین درج ذیل ہیں: ''یقین۔ ذات کا بوجھ۔ جوگی۔قلندر۔کرب۔ ننگے پاؤں۔سبز روشنی۔ جاگتے رہنا۔تایا۔ بے چینی۔ شکست خوردہ فاتح۔ آدھا چہرہ۔خوف۔آخری بات۔زبانی بات۔ شہید۔دھوپ میں بارش۔قوانین فطرت۔بھروسا۔اللہ دین کا چراغ۔ چابی۔ ابابیل۔غلط فہمی۔ لاشعور۔دھندھ کا سویرا'' طارق بلوچ صحرائی کے افسانے:تعمیرانسانیت، انسان دوستی،ایثار وقربانی کے اقدارفروغ دینے کا ترجمان ہیں۔عبارت میں پُر حکمت نکات قاری کو چونکا دیتے ہیں۔ ڈاکٹر طارق عزیز لکھتے ہیں کہ:

> ''طارق بلوچ کا سب سے اہم وصف یہ ہے کہ انہوں نے افسانے کو خیال آفرینی محض سے نکال کر[اس میں]عصری مسائل... کی نشان دہی ہی نہیں کی بلکہ ان کی وجوہات جاننے اور سمجھنے کی کوشش بھی کی ہے۔مذہبی ریاکاری، بیوروکریسی کا بے حس رویہ،فوجی اسٹبلشمنٹ کا ظالمانہ کردار پاکستان کے خلاف عالمی سازشیں،قلیل معاوضہ کے عوض خود اپنے لوگوں کا ان سازشوں کا حصہ بننے کا شرم ناک فعل اوراس تمام صورت حال میں بے وسیلہ لوگوں کی یاس انگیز زندگی،طارق بلوچ کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔''ص:۱۱

کہانی نگاری میں چابک دستی،موضوع سے انصاف اور کفایت لفظی، ان کی تحریر کا وصف ہیں۔افسانہ ''قلندر'' سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''حق کی تلاش میں برسوں دوسروں کے پیچھے دوڑتا رہا مگر مجھے تھکاوٹ اور تنہائی کے سوا کچھ نہیں ملا۔تھک کر میں نے اپنا ہی تعاقب شروع کر دیا تو پتہ چلا کہ میرے اندر تو پوری کائنات آباد تھی۔...اس کائنات کا مالک اپنے ہر مکیں کو محبت اور رحمت کا تحفہ عطا کرتا ہے۔ ہمیشہ اپنے رب سے لاحاصل محبتوں کا ظرف مانگو۔بہت سال پہلے ایک شخص میرے پاس آیا تھا، کہنے لگا میرے پاس اسم اعظم ہے، میں تمہیں دینا چاہتا ہوں۔میں نے کہا: کیا آپ یہ چاہتے ہیں کہ مجھے اپنے رب سے کچھ نہ مانگنا پڑے۔''ص:۳۶

طارق بلوچ صحرائی نے اُردو افسانوی ادب میں معاصر معاشرہ کے عکوس پر مبنی ایک دل چسپ افسانوی مجموعے کا اضافہ کیا۔(۹)

ناقابل فراموش ہستیاں:

''ناقابل فراموش ہستیاں''عبدالرحمٰن غور کے سترہ افسانوں کا مجموعہ ہے جو بلوچستان کی سطح پر کسی بلوچ قلم کار کا اولیں افسانوی مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔اس طرح وہ مغربی نوآمدہ صنف افسانہ کو بلوچستان میں روشناس کرنے

والے متقدمین کی صف اول میں نظر آتے ہیں۔ان افسانوں کے ذریعے انہوں نے فکری طور پر معاشرتی اصلاح کی کوشش کی ہے۔آغاز تصنیف میں م۔س۔نوشیروانی بلوچ کا نوشتہ ''تعارف'' پیش کردہ ہے۔تصنیف میں پیش کردہ افسانوں میں سے چند ایک کے عنوانات درج ذیل ہیں:۔''زندگی کا پل۔وہ کون تھی۔میری روح۔تین ساتھی۔ایک سو سال بعد۔ڈھکا ہوا آنسو۔مورچھل۔وہ بھوکا ہی رہا۔دُرناز'' وغیرہ۔(۱۰)

ٹھہرو:

جھنگ، اٹھارہ ہزاری کے ہیڈ ماسٹر محمد شفیع بلوچ کی ۱۷۸ صفحاتی تصنیف:''ٹھہرو''۱۴ افسانوں:''کہانی کی تلاش۔ہمزاد۔شاید۔ماتمِ یک شہرِ آرزو۔تاج پوشی۔جنتِ گم گشتہ۔شکستِ آبرو۔ٹھہرو۔کٹ۔سرکس کا گھوڑا۔مسخ شدہ بندہ۔ملبے میں دبے خواب۔ڈھونڈو تو جانیں۔فقیرا فقیری دور ہے'' کی حامل ہے۔سرِ تصنیف مصنف کا ایک صفحاتی ادبی نثری تعارف بہ پیرایہ حمدِ ربِ ذوالجلال:''روشنیٔ طبع''،سات صفحاتی مقدمہ:''ایک یہی اظہار کی حسرت''اور پس ورق پر:ڈاکٹر فہیم اعظمی،ڈاکٹر وزیر آغا،ڈاکٹر انور سدید،ڈاکٹر ناصر عباس نیر،ڈاکٹر رشید امجد و دیگر کی مختصر تقاریظ پیش کردہ ہیں جہاں ڈاکٹر انور سدید افسانہ نگار سے کلیدی افسانہ کے بابت اظہار خیال کرتے ہیں کہ:

> ''افسانہ 'ٹھہرو' پڑھا۔آپ نے ایک نازک موضوع کو بڑی چابک دستی سے اور مختلف زاویوں سے فنی گرفت میں لیا ہے۔میں آپ کو اس کی جتنی بھی داد دوں، کم ہے۔''

ڈاکٹر ناصر عباس نیر لکھتے ہیں کہ:

> ''محمد شفیع بلوچ کا افسانہ انسانیت کُش منفی معاشرتی اقدار کی مذمت سے ایک قدم آگے بڑھ کر کرداروں کو ان کی اصل سے روشناس کراتا ہے۔اور یہ اصل [میں] وہ طرزِ احساس ہے جسے اس دھرتی کے حساس تخلیقی اذہان نے شر کی طاقتوں سے نبرد آزما ہونے کے بعد جنم دیا ہے۔اس طرزِ احساس کے بنیادی اجزا مذہب،تصوف اور محبت پر مبنی اقدار ہیں۔اس ضمن میں ان کا شاہکار افسانہ ٹھہرو ہے۔اُردو میں اس جیسا افسانہ شاید ہی لکھا گیا ہو۔''

شفیع بلوچ کی تحریریں: فصاحت و بلاغت، پُر وقار متانت، استعاراتی عبارت آرائی، انشا پردازی کے ایک خاص معیار کا مرقع اور مقصدیت سے مملو ہوتی ہیں۔یہی حسنِ تحریر انہیں منفرد اسلوب کا علم عطا کرتا ہے۔وہ سطحی رنگ کی افسانہ نویسی سے بعید رہتے ہیں۔فنی ریاض، گہرائی و گیرائی اور تاثر ان کے افسانوں کا خاصہ ہے۔تاہم رومانویت اور ''ہند کے صورت گر و شاعر و افسانہ نویس'' کی فکری چھاپ بھی کہیں کہیں جلوہ گر ہوتی ہے۔ان کے افسانہ ''ہمزاد'' میں: مذہب و تصوف، سیاست، بے بال و پر ثقافت کی معاصر معاشرتی تناظر میں نقش نگاری ہے

جہاں انسان کی دنیاوی خواہشوں کا خاکہ اڑایا گیا۔امید کا عنصر انسان کو مایوسی سے مامون کرتا ہے۔ممتاز افسانہ ''ٹھہرو'' کا فکری محور ''امید'' ہے۔ روزِ حساب جب حضورِ رب، انسانی اعمال وافعال کا معاملۂ جزا وسزا ہوگا اور اعضائے بدن گواہی دیں گے؛ افسانہ ''ٹھہرو'' سے، بہ حوالہ اصلاحِ ذات، ایک عبرت آموز اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''یہ کسی آرٹس کونسل کا ہال یا کسی ٹی ہاؤس کا کمرہ نہیں کہ تم افسانہ سنا کر واہ واہ سمیٹتے چلتے بنو۔ یہ میدانِ حشر ہے۔کوئی دفترِ عمل ہے تو پیش کرو۔۔۔۔لے جاؤ اس باتونی چرب زبان کو بھڑکتے ہوئے شعلوں کے حوالے کردو۔ایسے لوگوں کا یہی ٹھکانہ ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے مجھے کئی آہنی ہاتھوں نے جکڑ لیا اور گھسیٹتے ہوئے بھڑکتے شعلوں کی طرف بڑھنے لگے۔میرے وجود کے انگ انگ سے ہیبت ناک آوازیں گونج رہی تھیں: جھوٹا۔مکار۔ریاکار۔دغاباز۔کمینہ۔چغل خور۔لالچی۔خوشامدی۔خودغرض۔سازشی۔ چور۔لٹیرا۔ چرب زبان۔۔۔۔میرے سامنے آگ ہی آگ تھی۔۔۔جو میرے اور زیادہ قریب کردی گئی تھی بل کہ مجھے اس کے قریب پہنچادیا گیا تھا۔اس سے پہلے کہ مجھے اس شعلہ بار آگ میں جھونک دیا جاتا، اُدھر سے آواز آئی۔''ٹھہرو!'' اس آواز میں ستر ماؤں کے پیار کی سی ملائمت اور ٹھنڈک تھی اور ادھر سے کوئی میرے کان میں کہہ رہا تھا: الصلواۃ خیرمن النوم۔''ص:۱۰۹۔۱۱۰ (۱۱)

ایک اکیلی:

ڈیرہ اسماعیل خان کی مسرت لغاری حال رہائش راول پنڈی کا ۲۷۰ صفحاتی: ''ایک اکیلی'' ۱۷افسانوں مجموعہ ہے جن میں: ''سمجھوتا۔نور کی تتلی۔مِس فٹ۔ آئینہ جہاں نما۔ جال۔ایک حقیقت ایک تاثر۔ چھکا۔آج کی تازہ خبر۔تقدیر کی لکیر۔مزاحمت۔ فیصلہ۔ایک دیہاتی گیت۔ارزاں۔سوری رانگ نمبر۔ جہاد کا لمحہ۔ غیرت بادشاہ زادی۔ چھایا'' جیسے افسانے شامل ہیں۔ سرتصنیف تین صفحاتی ''ابتدائیہ'' نوشتہ از احمد ندیم قاسمی، دوصفحاتی تقریظ از خالدہ حسین، چار صفحاتی تقریظ از شبنم شکیل، دوصفحاتی دیباچہ ''سفر میرے افسانوں کا'' از مصنفہ، پیش کردہ ہیں۔ آخر تصنیف ڈاکٹر عبادت بریلوی، محمد خالد اختر، مشتاق احمد یوسفی، سید ضمیر جعفری اور ڈاکٹر جنرل شفیق الرحمٰن کی آرا پیش کردہ ہیں۔احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں کہ:

> ''مسرت کے افسانوں کی پہچان ان کی حیرت انگیز کردار نگاری ہے۔۔ان کے بعض افسانے طویل بھی ہیں مگر ان کی نفسانی کیفیت ایسی ہے کہ اگر یہ افسانے مختصر ہوتے تو تشنہ رہتے۔... مسرت کے بیش تر افسانے کرداری افسانے ہیں جو نہایت مشکل فن ہے۔... افسانہ یوں لکھتی ہیں جیسے یہ ان پر وارد ہو رہا ہو۔... مسرت کے ننانوے عشاریہ ننانوے فی صد افسانے فنون میں درج ہوئے۔... میں مکمل اعتماد کے ساتھ مسرت کے افسانوں کی ملک گیر شہرت کی پیش گوئی

کرتا ہوں۔''ص:vi

افسانہ ''ارزاں'' میں سعدیہ کی کہانی ہے جس کا حق مہر شوہر جوئے میں ہار جاتا ہے اور اس سے، شوہر کا سلوک بھی غیر مثالی رہتا تھا۔ اردو افسانوی ادب میں مصنفہ نے خواتین تحریک کے حوالے سے ایک پُر اثر مجموعے کا اضافہ کیا ہے۔(۱۲)

گہر ہونے تک:

مسرت لغاری کا ۱۶۶ صفحاتی: ''گہر ہونے تک'' ۱۳ افسانوں کا مجموعہ ہے۔ موضوع، غالب کے اس شعر سے ماخوذ ہے کہ:

دام ہر موج میں ہے حلقہ صد کام نہنگ دیکھیں کیا گذرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

سرتصنیف دو صفحاتی ''ابتدائیہ'' احمد ندیم قاسمی کا نیز چار صفحاتی دیباچہ ''پہلی بات'' از مصنفہ، مرقومہ ہیں۔ افسانوں میں: ریورس گیئر۔ستی۔ ریپلیکا۔سودے بازی۔وہ کون ہے۔نصف،نصف،نصف۔بیگم صاحبہ۔شریف زادی۔دربدر۔تیس پارے۔معمولی باتیں۔... کی تربت پر۔ایسی تو کوئی بات نہیں'' شامل ہیں۔ ابتدائیہ میں احمد ندیم قاسمی رقم طراز ہیں کہ:

> ''آج سے چند برس پہلے جب مسرت لغاری اور ان کی بہن نگہت لغاری نے فنون میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا تو دو چار افسانوں کی اشاعت کے بعد ہی ان کی فنی تخلیقات کی بھرپور تحسین کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ بعض نقادوں نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ جس طرح خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور نے اردو میں ''برونٹی سسٹرز'' کی روایت کو زندہ کر دیا اسی طرح اب لغاری سسٹرز، خدیجہ اور ہاجرہ کی روایت کو روشن کریں گی۔... مسرت لغاری اُردو افسانے کی دنیا میں قطعی طور پر ایک اپنا اسلوب لے کر وارد ہوئیں۔ مسرت کے افسانوں کی پہچان ان کی حیرت انگیز کردار نگاری ہے۔ اور وہ کردار بھی خارجی حالات سے کم اور باطنی صورت حال سے زیادہ قوت حاصل کرتی ہیں۔''ص:۱۱

مسرت لغاری کے افسانوں کا محور محصنات ہیں۔ وہ طبقہ نسواں کی ترجمان ہیں۔ وہ عقلی طور پر ان کے بالغ النظر ہونے کی آرزومند ہیں تا کہ وہ با اعتماد آزادانہ زندگی کے سفر کو جاری رکھ سکیں۔ انہوں نے محصنات کی سوچ کا نفسیاتی تجزیہ کیا اور وہ انہیں مظلوم سمجھتی ہیں۔ ان کے نزدیک: محصنات، جس طرح آغاز میں زندگی کو خوش کن تصور کرتی ہیں، بعد میں وہ اسے ویسا نہیں پاتیں۔ ان کے اس روشن منظر کی عدم تکمیل کا ذمہ دار رجال ہیں۔ مصنفہ، انسانی فطرت، سماجی اور کائناتی حقیقتوں کا گہرا شعور رکھتی ہیں۔ افسانوی اسلوب بیان، فضائے افسانہ اور مکالمہ نگاری پر انہیں قدرت حاصل ہے۔ عبارات سے فرزانگی جھلکتی ہے۔ ان کے افسانہ ''گہر ہونے تک'' کا مرکزی خیال

یہ ہے کہ: عورت کی ذات ہنوز نامکمل ہے۔ یہ ارتقائی دور سے گذر رہی ہے جس کی اپنی شناخت نہیں ہو پا رہی۔'' کی تربت پر'' میں مصنفہ ۱۹۶۲ء میں اپنے والد کے قبر پر جا کر موت وحیات کے بارے میں سوچتی ہے اور سابقہ یادیں تازہ کرتی ہے۔ ''معمولی باتیں'' کا افسانہ محصنات کے اس مسئلہ کو اجاگر کرتا ہے کہ معمولی بات پر زوجہ کو خانہ بدر کر دیا جاتا ہے جس سے بچوں کی تربیت اور زندگی پر منفی اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔ ''ریورس گیئر'' میں ایک دانش ور، روشن خیال خاتون کا انٹرویو ہے جس میں وہ دانش مندانہ نکات کی صورت، زندگی کی مختلف جہات پر اپنی آراء پیش کرتی ہے، جیسے: جنگیں عام ہیں لیکن ہنسی خوشی سے زندگی گزارنے کے منصوبے مفقود ہیں۔ سچائی تمام پریشانیوں کا حل ہے۔ خودکشی قوت برداشت کی کمی کے سبب رونما ہوتی ہے۔ ریپلیکا میں یہ خیال پیش کردہ ہے کہ آرٹ سے ہو بہو تصویر تو بنائی جاسکتی ہے لیکن من کے احساسات وجذبات مصوری کے دائرہ رسائی سے باہر ہیں۔ افسانہ، افلاطونی تصور عینیت کے نقطہ نظر سے نوشتہ محسوس ہوتا ہے۔ اس سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''آج تم میرے جذبات کی تصویر اتار دو۔ کہو میرے اندر کے احساسات کو مصور کر لوگے؟... تم کیسی تصویر کاری کرتے ہو بابا جس میں سانس کو آتا جاتا نہیں دکھا سکتے۔ تم ہونٹوں کی تصویر اتارتے ہو لیکن ان کی کپکپاہٹ کو تمہارا موقلم نہیں پکڑ سکتا۔ یہ ایمان داری تو نہ ہوئی نا؟... اس نے کائنات کی تصویر بنائی اور خدا کہلایا، تم بھی چھوٹے پیمانے پر خدا ہو لیکن کیسے خدا ہو کہ اس کی تصویر کی نقل لگانے بیٹھ جاتے ہو۔؟ تم میرے دھڑکتے دل کی تصویر کیوں نہیں اتارتے؟'' ص: ۴۲

افسانوی مجموعے کے کچھ افسانے قبل ازیں شائع شدہ ہیں۔ (۱۳)

نصیب کی صلیب:

مسرت لغاری کی ۲۲۲ صفحاتی ''نصیب کی صلیب'' ۱۷ افسانوں کا مجموعہ ہے۔ جن میں: ''مشیت ایزدی۔ کہانی ایک شیر کی۔ مکاشفہ۔ کینسر، ساٹھ دن۔ عمراں۔ نصیب کی صلیب۔ اماں۔ آتش خاموش۔ تین الفاظ۔ اسے کیا کہیے۔ لمحوں کا چور۔ خسارہ۔ بات کا چرکا۔ بل۔ تاوان'' وغیرہ شامل ہیں۔ ''گہر ہونے تک'' کی نسبت مصنفہ کی اس افسانوی مجموعے میں فزوں تر فنی پختگی اور اسلوب بیان میں زیادہ نزاکت جلوہ گر نظر آتی ہے۔ افسانہ ''نصیب کی صلیب'' میں پڑھی لکھی ثریا اپنے خاندان سے باہر بیاہی گئی تو اسے ایسا محسوس ہوا کہ وہ اپنے گلی کوچوں سے ایک الگ دنیا میں آ گئی بلکہ Deputation پر آ گئی ہے اور شوہر کے رویے سے وہ مزید دکھ کی دنیا میں گھر گئی۔ مصنفہ کے نزدیک، عورت اسی طرح نصیب کی صلیب پر لٹکی رہتی ہے۔ (۱۴)

اسلامی افسانے، جلد اول:

ملتان کے مولانا نور احمد خان فریدی نے اپنے ۲۸۲صفحاتی ''اسلامی افسانے، جلد اول'' میں نسیم حجازی کے ناولوں کی طرح زیادہ تر مسلمان مشاہیر پر ۱۹اردوئی افسانے پیش کیے۔ تصنیف کے آغاز میں چار صفحاتی پیش لفظ بہ عنوان ''تقریب وتقریظ'' نوشتہ از علامہ عبدالرشید نسیم طالوت فاضل السنہ شرقیہ، پیش کردہ ہے جس میں وہ لکھتے ہیں کہ: ''افسانے حقیقتاً، تاریخ زیادہ اور افسانے کم ہیں مگر ان کو پڑھنے کے بعد یہ بات اچھی طرح ذہن نشین ہو جاتی ہے کہ حقیقت افسانے سے زیادہ دل چسپ ہے۔'' ص:۳

مستنصر باللہ ایم اے، ہیڈ ماسٹر گورنمنٹ ہائی سکول ملتان لکھتے ہیں کہ: ''اسلامی افسانے خصوصاً سکول کے طلباء کے لیے دل چسپ طور پر نہایت سادہ، شستہ اور شیریں انداز میں لکھے ہوئے ہیں۔ ادبیت کا معیار بھی بچوں کی ذہنی کیفیت کے مطابق رکھا گیا ہے۔'' ص:۶

شاکر عروجی مدیر ''پرچم'' لائل پور، لکھتے ہیں کہ: ''ہر افسانہ اسلامیات کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے۔ ہم ہر سکول کی لائبریری کے لیے اس کتاب کو ضروری خیال کرتے ہیں۔'' ص:۶

مولانا جامی مدیر ''انسان'' گوجرانوالہ لکھتے ہیں کہ: ماہنامہ ''انسان'' گوجرانوالہ، ستمبر کے پرچے میں آپ کا افسانہ ''سلمیٰ'' (شیبۃ الحمد)، ماہنامہ ''بانو'' دہلی سے لے کر شائع کیا ہے۔ اس کی تعریف میں اس وقت تک ۳۷۱ خطوط موصول ہو چکے ہیں۔'' ص:۷

برصغیر کے معروف مؤرخ ونقاد الحاج مولانا حامد حسن قادری نے یہ اشعار لکھے کہ:

''رہے تاریخ کے میدان میں گردش — سمند کلک کو ہرگز نہ ٹھیرا
مے اسلام کے سب جام وخم میں — تری ایک ایک سطر ایک ایک پیرا
بیا اے ساقی تاریخ اسلام — بگردش آر ااین مینا و مے را
حماک اللہ عن شر النوائب — جزاک اللہ فی الدارین خیراً'' ص:۸

افسانہ: ''سلمیٰ'' میں آنحضرتؐ کے جد امجد سیدنا عبدالمطلب کی ولادت کا واقعہ بیان ہوا۔ سلمیٰ ان کی والدہ تھیں۔ اس ۷۶ صفحاتی افسانہ کے مآخذ تاریخ طبری، معارج النبوۃ، سیرت عثمانؓ، حیات سید العربؐ ہیں۔ دیگر افسانوں میں: فاتح خیبر، حضرت علیؓ کے فتح خیبر کا واقعہ ہے۔ ابوشحمہ، میں حضرت عمرؓ کا اپنے فرزند پر حد جاری کرنے، سو درے لگوانے اور ابوشحمہ کی ہلاکت کا بیان ہے۔ اس کے مآخذ الفاروق، معارف بن قتیبہ، قندیل لاہور، ہیں۔ خلیفہ رسولؐ، حضرت عمرؓ کا مدینہ میں ایک مسافر کی بیوی کی تیمارداری کے لیے اپنی اہلیہ کو لے جانے کا قصہ ہے۔ ام المومنینؓ، میں

حضرت عائشہؓ کو مروان کا اپنے گھر مدینہ میں افطاری کے بہانے مدعو کر کے سازش سے ۵۸ھ میں شہید کرنے کا واقعہ ہے۔ ابوحازمؒ، تابعی تھے۔ سلیمان بن عبدالملک کا مدینہ میں ابوحازمؒ کو اپنی ملاقات کے لیے طلب کرنا اور ابوحازم کی فکرانگیز نصائح کا واقعہ ہے۔ اس کا ماخذ الامامۃ والسیاسۃ ہے۔ الماس، فرغانہ کی ایک مغنیہ کا بایزید بسطامیؒ کی دعا سے حیات زہدانہ اختیار کرنے کی داستان ہے۔ نورالدین کا خواب، میں دو فرنگیوں کا حضورؐ کی قبر مبارک کی طرف سرنگ کھودنے کا تذکرہ ہے۔ صلاح الدین ایوبی، زخمی بادشاہ انگلستان رچرڈ کو اپنی گھوڑی بھیجتا ہے۔ رچرڈ صلیبی جنگ چھوڑ کر انگلستان روانہ ہو جاتا ہے۔ امہات المومنین خدیجہؓ و عائشہؓ، امیر شریعت سید عطاؤاللہ شاہ بخاریؒ کا نوشتہ مضمونچہ ہے۔ انارکلی، میں اس قصہ کو فرضی قرار دیا گیا جس پر سید امتیاز علی کے ڈرامہ کا پلاٹ استوار ہے۔ مصنف کے بقول، انگریزوں نے مسلمان حکمرانوں کو ظالم دکھا کر عامۃ الناس کو اپنے حکمرانوں سے متنفر کرنے کے لیے ایسے قصے گھڑے بلکہ ادیب اور مؤرخ خریدے۔ مصنف نے یہ واقعہ برنگ دیگر پیش کیا۔ عدل جہانگیری، ملکہ نور جہاں کا خواہرزادہ سیف اللہ صوبہ دار کا قصہ ہے جس سے اتفاقاً ایک غریب بچہ ہاتھی تلے ہلاک ہوا۔ جہانگیر نے اس صوبہ دار کو بلا کر ہاتھی تلے ہلاک کر کے انصاف پورا کیا۔ قیدی بادشاہ کی بیٹی، بہادر شاہ ظفر کے قید رنگون کے دوران ایک منہ بولی بیٹی ''سولینا'' کا قصہ ہے جسے انہوں نے اپنا زریں عبا اس کے جہیز میں عطا کیا۔ افسانہ عبدالباقی بلوچ کا نوشتہ ہے۔ تقدیر کی نیرنگیاں، عمومی افسانہ ہے جس میں ایک گم شدہ بچہ، طویل عرصہ بعد، اپنے والدین کو مل جاتا ہے۔ جویائے حق، عہد رنجیت سنگھ کے وزیراعظم فقیر عزیزالدین کے مرید رستم جو خداتعالیٰ سے ملاقات کا آرزومند تھا، کے مجاہدات کا تذکرہ ہے۔ ابن ساباط، چوریاں کرتا، جن کی پاداش میں اس کا ایک ہاتھ اور ایک پاؤں کاٹ دیا گیا۔ اس حالت میں بھی جب وہ حضرت جنید بغدادیؒ کی چوری کرتا ہے تو جنید، چراغ جلا کر اسے سامان سمیٹنے اور غار تک لے جانے میں مدد دیتا ہے۔ ابن ساباط کو جب ان کے مرتبہ ولایت کا علم ہوا تو پیشہ سرقہ ترک کر کے قطب کے درجہ تک پہنچے۔ چودھویں صدی کی سسی، میں مظفر گڑھ کی ثریا کے خاوند کو خرکار اغوا کر کے لے جاتے ہیں وہ جوگن بن کر بالآخر ایک کیمپ واقع جیکب آباد سے اسے تلاش کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ افسانہ نسیم گلپوری کا نوشتہ ہے۔ میجر البرٹ ریمزے یسی کا قبول اسلام، بھی تاریخی واقعہ ہے۔ جب ۱۳ اپریل ۱۹۱۹ء کو جلیاں والہ باغ امرتسر میں انسانوں پر، جنرل ڈائر نے بلا دریغ گولیاں برسانے کا حکم دیا (جہاں اندازاً ساٹھ ہزار آدمی مار دیے گئے)۔ عوامی جم غفیر کو دیکھ کر میجر البرٹ، ڈیوٹی چھوڑ کر ہیڈ کوارٹر پہنچا۔ قتل عام سے انکار کیا۔ بعد میں اٹک میں ماہ جون کی دھوپ میں، ایک مسلمان روزہ دار سپاہی کو پٹھو کی سزا بھگتنے اور پھر نل پر جا کر پانی نہ پینے کا عمل دیکھ کر مسلمان ہوا۔ جون ۱۹۳۴ء میں انتقال ہوا۔ قبر برلب سڑک نزد ڈیرہ نواب صاحب ضلع بہاول پور میں ہے۔ غازی علم

دین شہید، بھی تاریخی شخصیت ہیں۔ ۱۹۲۷ء میں سید عطاؤاللہ شاہ بخاریؒ نے ناموس رسالت ﷺ پر ایک ڈرامائی تقریر کی جس کے تھوڑی دیر بعد خبر ملی کہ راجپال، غازی علم الدین کے ہاتھوں ہلاک ہو چکا ہے۔

مولانا نور احمد خان فریدی کے یہ افسانے کوئی فرضی تفریحی کہانیاں نہیں بلکہ ان سے مشرق و مغرب کی تاریخ سے ایک ایمان افروز فضا تشکیل پاتی ہے۔ یہ کردار سازی کا سرمایہ ہیں جہاں متانت، اخلاقیات اور اسلامی قدریں پیش نظر ہیں۔ ان میں قدیم کو جدید سے ملایا گیا۔ یہ کسی بلوچ افسانہ نگار کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ انداز بیان، مربوط، فاضلانہ اور مقصدیت سے مملو ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''سلیمان بن عبدالملک نے کہا کہ: ''اے پیر مرد [ابوحازمؒ] کیا وجہ ہے کہ موت سے ہم کو ڈر لگتا ہے؟ ابوحازمؒ نے سر اٹھا کر سادگی سے جواب دیا: اے خلیفہ، اس میں تعجب کی کیا بات ہے۔ تو نے اپنی آخرت برباد کر لی۔ مگر تیری دنیا آباد ہے۔ اس لیے آبادی سے خرابے کی طرف جاتے ہوئے تمہیں خوف محسوس ہوتا ہے۔'' ص: ۱۳۳ (۱۵)

اسلامی افسانے، جلد دوم:

مولانا نور احمد خان فریدی نے اپنے ۳۳۶ صفحاتی ''اسلامی افسانے، جلد دوم'' میں ۱۲ اردوئی افسانے پیش کیے۔ آغاز تصنیف میں ۶ صفحاتی دیباچہ بہ عنوان ''تعارف'' نوشتہ از آزاد شیرازی، پیش کردہ ہے جس میں وہ لکھتے ہیں کہ: ''شیبۃ الحمد، نورالدین کا خواب . . . اور زنجیر عدل بلند پایہ افسانے ہیں۔ . . . ان کتابوں سے بچے، بوڑھے، نوجوان سبھی استفادہ کر سکتے ہیں۔ . . . ہمیں یہ جان کر مسرت ہوئی کہ مکتبہ قصر الادب اس کتاب کا پانچواں ایڈیشن طبع کروا رہا ہے۔'' ص: ۶

تصنیف کے افسانوں کا مختصر تعارف درج ذیل ہے:۔ عرابۃ الاوسی، رسول خدا ﷺ کے چچازاد بھائی عبداللہ بن جعفر اور قیس بن سعد عرب کے اسخیا تھے۔ عمرو، عبیدہ اور حارث میں بحث چھڑ گئی کہ سخی ترین کون ہے؟ تینوں کو آزمایا گیا۔ عرابہ نے سخاوت سے بڑھ کر ایثار کی حد تک سائل کو اپنے وہ دونوں غلام بھی بخش دیے جو انہیں بحالت نابینائی، برائے نماز مسجد لے جاتے تھے۔ پھر وہ خود راستہ ٹٹول کر مسجد کو جانے لگے۔ عنتر کے آخری سانس، میں عرب کے اِس پہلوان سردار کی بہادری اور بنی حارثہ کو شکست دے کر موت سے ہم کنار ہونے کا واقعہ ہے۔ خواجہ احمد ایاز، سلطان محمد تغلق متوفی ۲۱ محرم ۷۵۲ھ کے وزیر اعظم تھے۔ عہد فیروز شاہ تغلق کے تاریخی واقعات کا تذکرہ ہے۔ اے بادشاہ تو کہاں ہے؟ میں دور فیروز شاہ تغلق کے رزمی واقعات ہیں۔ جھل فقیر تے ہل فقیر، شاہ عبداللطیف بھٹائیؒ کا ایک واقعہ کرامت ہے۔ میواڑ کی رانی، جس پر ۱۵۳۵ء میں سلطان بہادر شاہ والئی گجرات نے

حملہ کیا تو چتوڑ میں رانا سانگا کی اس رانی کرنا رتھ نے تیرہ ہزار محصور عورتوں کے ساتھ خود کو بارود سے اڑا لیا۔ پان کی گلوری، میں عہد شیر شاہ سوری اور سلطنت آگرہ کے ہنگامہ خیز واقعات ہیں۔ تمباکو، کشی کی عادت پر جہانگیر نے قدغن لگائی۔ خواجہ صاحب کا حیوانات پر تصرف، میں خواجہ فریدؒ کی کرامات کا تذکرہ ہے۔ باباہری داس، میں تان سین اور اکبر بادشاہ کے واقعات ہیں۔ تاریخ اپنے واقعات دہراتی ہے، میں عمر خیام، حسن بن صباح اور نظام الملک طوسی کا مقبرہ امام ابوحنیفہ پر ملنا، غربت کا ماتم کرنا اور بعد کے واقعات ہیں، جہاں حسن بن صباح، الپ ارسلان کے وزیر اعظم اور اپنے محسن نظام الملک طوسی کو ہلاک کرتا ہے۔ افیونی راجہ، باکل واڑی جنوبی دکن کا افیونی راجہ جسے ۱۷۸۵ء میں سلطان حیدر علی نے اپنے دربار میں طلب کیا اور اس کے لیے ایک علیحدہ افیونی گاؤں مختص کیا۔ محدث دہلوی مرشد کے حضور میں، شیخ عبدالحق محدث دہلوی جو حافظ محمد جمال الدین حضرت موسیٰ پاک شہید، ملتان کے مرید ہوئے، کے واقعات ہیں۔ مسجد نواب وزیر خان، لاہور کی تعمیر و تکمیل ۱۰۵۱ھ کا تذکرہ ہے۔ یاقوت کی انگوٹھی، بندھیاچل میں شہنشاہ نورالدین جہانگیر کا ہرن و شیر شکار کرنے اور ایک ماہر نجوم کی بیٹی کا انگوٹھی دیکھ کر بذریعہ علم نجوم انہیں پہچاننے کا واقعہ ہے۔ توزک جہانگیری کا ایک ورق، میں بادشاہ کا ایک بدشعار امیر کو سزا دینے کا واقعہ ہے۔ زنجیر عدل، میں جہانگیر ایک خائن کوتوال کو سزا دیتا ہے۔ نواب سعداللہ خان، عہد شاہ جہاں کے اِسی وزیر کا احوال نامہ ہے۔ طاہرہ، بنت نواب احمد خان والیٔ جھنگ کی بہادری کے واقعات ہیں۔ کوٹ نورنگ کی تباہی، ۱۷۷۴ء میں ملتان کے قریب اس شہر کی نواب محمد شجاع کے ہاتھوں تباہی کا تذکرہ ہے۔ مغلوں کی سزائیں، اسم بامسمیٰ ہے۔ قمرالنساء بیگم، بنت نواب احسان اللہ خان ریاست نگم پور کی غیور شہزادی کا قصہ ہے جو اپنے باپ کے قاتل مہمان کو قدر اسلامی کے احترام میں قتل نہیں کرتی۔

مولانا نور احمد خان فریدی کے واقعاتی افسانوں میں ایک علمی وقار، ادبی شان، معیاری ابلاغ اور مقصدیت کارفرما ہوتی ہے۔ بلوچ افسانہ نگاروں کے سرخیل اور قیام پاکستان کے بعد، اردو افسانہ نگاروں کی اولیں ٹولی میں نظر آتے ہیں۔ افسانوں میں اردو اور فارسی اشعار کا استعمال ہے۔ عمر خیام کے حوالے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

ابریق مئے مرا شکستی ربی　　برمن درِ عیش را بہ بستی ربی
برخاک بریختی مئے ناب مرا　　خاکم بدہن مگر تو ہم مستی ربی

ترجمہ: اے خدا تو نے میرا شراب کا پیالہ توڑ دیا۔ میرے عیش کا دروازہ بند کر دیا۔ میری شراب کو ریت پر گرا دیا۔ میرے منہ میں خاک۔ کیا تو بھی مست تھا۔

اسی وقت آندھی چلی، گستاخ شاعر کا منہ سیاہ ہوگیا۔لونڈی نے شیشہ دکھا کر کہا اپنی گستاخی کا حشر دیکھ۔شاعر کے جذبات نے ایک دفعہ پھر انگڑائی لی اور شیشے میں اپنا منہ کالا دیکھ کر کہا:

ناکردہ ٔ گناہ درجہاں کیست بگو وآنکس کہ گناہ نکردوزیست بگو
من بدکنم وتوبدمکافات دہی پس فرق میان من وتوچیست بگو؟

ترجمہ: دنیا میں ایسا کون ہے جس نے گناہ نہ کیا ہو۔اگر میرے گناہوں کا بدلہ بھی مجھے برائی کی صورت ملے تو اے خدا تیرا اور میرا کیا فرق رہ گیا؟

ابھی رباعی کا آخری لفظ بگو، زبان پر ہی تھا کہ عمر کا چہرہ چودھویں کے چاند کی طرح روشن ہوگیا۔اسی وقت سجدے میں گر کر کہا۔اے الٰہ العالمین! آج میری گستاخی اور تیری رحمت کا ملہ دونوں کی انتہا ہوگئی۔اب زیادہ جینے کی ہوس نہیں۔اپنی شان کریمی کے صدقے مجھے اس دنیا سے اٹھالے۔ یہ کہنا تھا کہ اس کا طائر روح قفس عنصری سے پرواز کر گیا۔''ص:۱۴۶ (۱۶)

جیون روپ:

گورمانی، بلوچوں کا معروف قبیلہ ہے جو دیرا غازی خان، کوٹ ادو، مظفر گڑھ پنجاب میں آباد ہے۔ نواب مشتاق احمد خان گورمانی ریاست بہاول پور کے وزیر اعظم اور مغربی پاکستان کے گورنر رہے۔اسی قبیلہ کی خاتون افسانہ نگار یاسمین ہما گورمانی ہیں جن کا اصل نام ساجدہ یاسمین ہے۔سکونت جام پور ڈویژن ڈیرہ غازی خان، گورنمنٹ گرلز ڈگری کالج چوٹی زیریں میں لیکچرر ہیں۔ایم اے تاریخ اور بی ایڈ ہیں۔اخبارات میں مضامین و افسانے وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہتے ہیں۔جیون روپ ان کا ۱۶۰ صفحاتی، اولیں افسانوی مجموعہ ہے جس میں ۲۵ افسانے پیش کیے گئے۔افسانوی مجموعے کے آغاز میں ڈاکٹر محمد فاروق و محمد عارف گل کا دو صفحاتی ابتدائیہ:''اپنی بات'' پیش کیا گیا ہے۔پیش لفظ بہ عنوان:''آئینہ زشت وزیاں'' بہ قدر دو صفحات مصنفہ کا خود رقم کردہ ہے۔پس ورق مستنصر حسین تارڑ کا محررہ ہے جس میں وہ لکھتے ہیں کہ:

''پاکستانی خواتین نے ادب میں اپنی صنف کے حوالے سے ایک بھرپور تحریک کا آغاز کر دیا ہے۔جس میں عورت وہ ہے جو کہ وہ خود ہے۔یاسمین ہما گورمانی نے بھی یہی رویہ اختیار کیا ہے۔اور ہمارے معاشرے کی پسی ہوئی اور خاک نشین عورت کے دکھوں، اذیتوں، محبتوں کی بھرپور نمائندگی کی ہے۔یقیناً ان کے افسانے اردو ادب میں ایک اہم مقام پر فائز ہوں گے۔''

ڈاکٹر محمد فاروق و محمد عارف گل ابتدائیہ میں لکھتے ہیں کہ:

''کسی خاتون افسانہ نگار کے لیے سب سے اہم مسئلہ عورت ذات ہی ہوتی ہے۔جسے وہ اپنی

نگارشات میں موضوع بناتی ہے۔ پھر یہ بھی کہ جس علاقے سے زیرِ نظر کتاب کی مصنفہ کا تعلق ہے وہاں دراصل یہی سب سے بڑا موضوع ہے۔ ایسا علاقہ جو پاکستان کا سب سے پس ماندہ ڈویژن کہلاتا ہے۔ ایسے علاقے میں رہنے کے باوجود کسی خاتون کا ہمت کر کے عورتوں کے مسائل کو اجاگر کرنا اور اس پر اتنا احتجاج کرنا حیرت انگیز بھی ہے اور قابلِ تعریف بھی۔ محترمہ مصنفہ نے اپنی بساط بھر معاشرے کے مختلف المیوں کو جس طرح افسانوں کا روپ دیا ہے وہ یقیناً پڑھنے والوں پر اثر انداز ہوگا اور انہیں غور و فکر پر مجبور کرے گا۔'' ص: ۷۔۸

پیش لفظ میں مصنفہ لکھتی ہیں کہ:

''بنا کر سیاہی آنکھوں کی خوناب لکھی نوکِ مژگاں سے اک کتاب'' ص: ۱۰

یہ حقیقت ہے کہ انسانی معاشرے میں زیست جب قطرہ قطرہ خود غرضی، لالچ اور بے حسی جیسے ناکارہ رویوں سے بھر جائے تو بے روح معاشرتی فساد پر یاسمین ہما گورمانی جیسے درد دل رکھنے والے لوگ چیخ اٹھتے ہیں۔ یاسمین ہما گورمانی کے افسانوں کا فکری محور عورت ذات، انسانی دکھ و کرب اور معاشرتی شکست و ریخت ہے۔ ان کے افسانے عصرِ رواں کے معاشرتی ماحول کی عکاس ہیں جو معاشرتی ناہمواریوں، بالخصوص خواتین کی دکھوں کا ترجمان ہیں۔ ان میں زیادہ تر ناخوب معاشرتی مناظر و ماحول کی عکس گری ہے۔ خواتین کے نفسیاتی مسائل اجاگر کرنے کے حوالے سے اردو ادب میں یہ شعوری پیش رفت ہے۔ افسانہ اگرچہ ایک فرضی کہانی ہے مگر یہ کہانی حقیقت کے قریب ہے۔ افسانے اصلاحی نقطہ نظر سے لکھے گئے ہیں یوں یہ مقصدیت کا پرتو لیے ہوئے ہیں۔ یاسمین ہما گورمانی کے افسانوں کا الگ الگ تعارف اس طرح ہے:۔

سرد ہاتھوں کا طواف: یہ خواتین کے دکھ، رنج اور مسائل پر مبنی افسانہ ہے جن کی وجہ سے پورا گھرانہ ماتم کدہ بن جاتا ہے۔ اس میں ٹھگ عاملوں اور پیسہ بٹور ڈاکٹروں کا پردہ بھی چاک کیا گیا ہے جن کا مقصد حیات صرف مجبوروں سے خراج وصول کرنا ہے۔ چند بلوچی روزمرہ اصطلاحات کو بھی اردو لغت کا حصہ بنایا گیا جیسے: جہکوں بہکوں (چگھ بگھ)۔

خوبانِ ہنر: سفارش پر نالائق لوگ بھرتی ہو کر حکومتی نظام کو ناکارہ کر دیتے ہیں۔ جب کہ لائق لوگ حق نہ ملنے کی وجہ سے دل مسوس کر رہ جاتے ہیں۔ ایک ایسی سفارشی بھرتی شدہ لیڈی لیکچرر کا خاکہ اڑایا گیا ہے۔ ایک نثر پارہ ملاحظہ ہو جہاں یہ لیڈی لیکچرر اپنے ساتھی لیکچروں کو اپنے بھرتی ہونے کا قصہ سناتی ہے:

''دیکھ لو سوئیٹ سسٹر! میرے ہسبینڈ نے تو چیف منسٹر کی دہلیز پکڑ لی تھی کہ یا تو میری مسز کو سیٹ دو یا میری میت کا سرٹیفکیٹ وِدھ، تاوان دینے کا بندوبست کرو۔۔۔ ہم حیرت سے سنتے

رہے۔'' ص:۲۱

تخلیق کا کرب: بعد از رشتہ ازدوج، جب تخلیق کار آرٹسٹ خواتین کی ایسی صلاحتیں محدود کر دی جاتی ہیں تو وہ ذہنی مریض بن جاتی ہیں۔

آشوب گاہ: الم ناک معاشرتی برائیاں جہاں والدین دختر فروش اور شوہر تشدد پسند ہیں، کو اجاگر کیا گیا ہے۔

جیون روپ: مال روڈ مری پر جہاں پُر رونق سیل لگی ہوئی ہے مگر ایک معذور شخص بھی موجود ہے۔ دکھ نہ ہو تو سکھ کی قدر کون کرے گا؟

انت سلجھاؤ: بیوہ خواتین، جن کی اولاد بھی سہارا نہیں بنتی، ذہنی کرب کا شکار ہو جاتی ہیں۔

اسیر اپنی انا کے: سرکاری دفاتر میں نالائق سٹاف کی بھرتی، خوشامدی ٹولہ کا روپ دھار کر نظام کو ناکارہ بناتے ہیں۔ ادارہ سازشوں کا گڑھ بن جاتا ہے جس کی اصلاح سربراہ ادارہ بھی نہیں کر پاتا۔

تنگیٔ داماں: ایسی طالبات جو بیرون ملک حصول تعلیم کے لیے بھیج دی جاتی ہیں کہ تعلیم شعار اسلام ہے، والدین کی طرف سے اخلاقی پابندیاں، انہیں نفسیاتی مسائل سے دوچار کرتی ہیں۔

مقدر کا جنوں: وادی کشمیر کی خواتین کا المیہ جنہیں ان کے شوہر بھی عدو کے مظالم سے محفوظ رکھنے سے بے بس ہیں۔

جگ استھان: مناظر فطرت کے مظاہر درخت، انسان کے ساتھی اور سکون کا موجب ہیں۔ قدرت کی کوئی چیز بے فائدہ نہیں۔

کیفیت: خاندان سے باہر شادی، مسائل کا موجب بنتی ہے۔ خواتین پر تشدد کے علاوہ اولاد کا میکے والوں سے ماں کے توسط سے رقم بٹور کر اُڑانا جیسے عوامل، خواتین کی زندگی پر الم ناک اثرات چھوڑتے ہیں۔

خط امل: دولت کی بھوکی اور خود غرض اولاد، والدین کے لیے پریشانی کا سبب بنتی ہے۔ بالآخر اپنے کیے کی سزا پاتی ہے۔

جہد البقا: ساس اپنے بیٹے کو معصوم سمجھتی ہے۔ یوں میاں بیوی کی ان بن سے نوبت طلاق تک پہنچنے سے بچے در بدر ہو جاتے ہیں۔

تقطیر ادب: رومانی افسانہ جس میں خواتین کو باوقار رہنے کی ترغیب دی گئی ہے۔

نانی جیناں: گاؤں کی مضبوط، محنتی، بچوں سے شفقت کرنے والی خاتون بالآخر بڑھاپے میں ظالم شوہر کے تشدد سے ہلاک کر دی جاتی ہے۔

خدائے ناتراش: خود پسند و متکبر مسز قیصرانی سٹاف کو حقیر سمجھتی ہے۔ خود کو بڑے خاندان کی سمجھنے والی دوسروں کی نظر

میں حقیر ہوتی ہے۔

پیت پشتارہ: رومانی پلاٹ کا افسانہ جہاں خاتون کی خاندان کے ضوابط سے بغاوت کے بعد کی زندگی عذاب کا روپ دھار لیتی ہے۔

ننگے پیٹ: غربت، بھوک، بیماریاں، لڑائیاں، مقدمہ بازی، اغوا، قتل جیسے معاشرتی المیوں اور رویوں کا خمیازہ خواتین کو بھگتنا پڑتا ہے۔

زیست غمزہ ہے غضب: پاگل بیٹی کو بے سہارا کرنے کے بعد صنعت کار باپ دوسری شادی کرتا ہے تو بیٹی کے لیے قابل نفرت بن جاتا ہے۔

اسرار: معاشرتی حرص وہوس کے سامنے رشتے بے توقیر ہیں۔ رشتہ دار جائیداد کی حصول کی خاطر، نوجوان گل حسن کو قتل کر دیتے ہیں۔

تغافل: خواتین کی فطری جذبات پر پابندیاں، انہیں رنج ومصائب اور بیماریوں میں دھکیل کر ہسٹیریائی بنا دیتی ہیں۔

پہلی چوٹ: شوہر کے انتقال کے بعد بیوہ کو طعنے سننے پڑتے ہیں۔ وہ نفسیاتی مریض بن جاتی ہے۔ یوں گھر تباہ ہوتے ہیں۔

سرگزیدہ: قبرستان میانی صاحب جہاں لوگ قبروں پر پھول بکھیرتے ہیں، بچی لاش دیکھ کر دم توڑ دیتی ہے۔ بچے قبروں پر نہ لے جائے جائیں۔

چیخ: متضاد رویے جہاں گم شدہ گونگے بچے کو بس سے دھکا دیا جاتا ہے۔ ماں درود پاک کا ورد کرتی ہے۔ پریشانی سے بے ہوش ہو جاتی ہے۔

ست خصمی: جھوک جھلڑ کی کم علم بچی روزمرہ گفت گو میں یہی کلمات کہتی اور بالآخر اسم بامسمیٰ بن گئی۔ بچوں کو کلمات خیر سکھانے چاہئیں۔

بلوچ خواتین کی طرف سے اُردو نسائی ادب میں مسرت لیغاری اور رفیعہ سرفراز کے افسانوی مجموعوں کے بعد یاسمین ہما گورمانی کا یہ افسانوی مجموعہ بلاشبہ کامیاب کاوش ہے۔ ان کا انداز بیان جدید ہے۔ فکری، فنی اور تاثر کے حوالے سے: نانی جیناں، تنگیٔ داماں، خوبان ہنر، جیون روپ، اسیر اپنی انا کے اور خدائے ناتراش عمدہ افسانے ہیں۔ افسانے معاصر معاشرتی رویوں کے عکاس ہیں۔ (۱۷)

میرے ابوشہر سے آئے:

ڈیرہ غازی خان، تونسہ بزدار قبیلہ کی عذرا حفیظ الرحمٰن، حال رہائش ملتان کا بچوں کے لیے نوشتہ

۱۱۲صفحاتی: ''میرے ابوشہر سے آئے'' ۱۶ کہانی نما افسانوں اور ۸ معریٰ و پابند نظموں کا مجموعہ ہے جس کے آغاز میں ایک صفحاتی پیش لفظ ''پہلی بات'' مصنفہ کا خودمرقومہ ہے۔ افسانوں میں: ''مینڈک کا راگ۔آنکھیں میری آنکھیں۔میں پھولوں کی رانی۔کہیں یہ خواب تو نہیں۔پھولوں بھری فراک۔گل دان کے پھول۔خلوص کی قیمت۔سب کچھ تو ہے۔معصوم جذبہ۔محبت کے دوروپ۔آزادی کی تمنا۔معصوم جذبوں کی کہانی۔آزادی کا حق۔سچے جذبے۔تم واقعی ایک پری ہو۔بھیاتم کتنے اچھے ہو'' جب کہ منظومات میں: ''میرے ابوشہر سے آئے۔دونوں ہی تتلیاں ہیں۔میں نیند پری کو دیکھوں گا۔ابو کے جوتے پہن کر نہ چلو۔منے جھوٹ کبھی نہ بولو۔کلی کیسے پھول بنی۔چندامما کا گھر کہاں ہے۔آئینہ صورت'' شامل ہیں۔کہانی نما افسانوں اور نظموں میں بچوں کی معصوم خواہشات کی عکس گری ہے۔ پھولوں، تتلیوں، باغوں، گڑیوں، کھلونوں، بستہ، سکول اور فطرتی مناظر کا تذکرہ ہے۔ آزادی، حبِ وطن اور خودداری کے تصورات سموئے گئے۔ امیر و غریب کا فرق، غریبوں میں امارت کے لیے اضطراب اور امیروں میں بے سکونی کا حل قناعت بتایا گیا۔تحریر میں دل چسپی کے عنصر کے طور پر گویائی سے محروم اشیاء: مجسمے، بیل، گھوڑا، چڑیا، خرگوش اور گلاب وغیرہ کو انسانوں کی طرح بولتا دکھایا گیا۔ پلاٹ مربوط اور مکالمے مدلل ہیں۔ بندش الفاظ اور بلندیٔ خیال کو بچوں کی ذہنی سطح کے مطابق رکھا گیا۔معاصر معاشرتی گذران کے نقوش پیش کیے گئے۔مصنفہ کے آبائی وطن کوہ سلیمان کی وادیوں میں بلوچ بود و باش کا عکاس، ایک نثر پارہ ملاحظہ ہو:

> ''لمبے لمبے سنہری بالوں والی گول مٹول شہزین پہاڑوں کی وادی میں رہتی تھی۔ یہ وادی بہت خوب صورت تھی۔وادی کے تمام لوگ غریب تھے۔لیکن ان کے دل اس وادی کی طرح خوب صورت اور چشموں کے پانی کی طرح صاف وشفاف تھے۔۔۔۔شہزین سے بڑی ایک بہن تھی۔۔۔۔اور ایک چھوٹا بھائی گلو۔دونوں بہن بھائی صبح صبح ناشتہ کر کے بھیڑ بکریاں چرانے نکل جاتے۔سرمئی رنگ کے پہاڑ، رنگ برنگے پھول، ہری ہری گھاس اور پھر چشموں کا شفاف پانی دیکھ کر دونوں بہن بھائی بہت خوش ہوتے۔۔۔۔مگر ایک دم ان کی خوشیوں کو نظر لگ گئی۔ ہنستے مسکراتے چہرے غم زدہ ہو گئے۔ہوایوں کہ ان کی بستی کے قریب ہی ڈاکوؤں نے پڑاؤ ڈال لیا اور رات کے وقت وہ کسی نہ کسی گھر میں ڈاکہ ڈالتے اور تمام مال لوٹ لیتے۔''ص:۸۷

بلوچ خاتون کی طرف سے، بچوں کے لیے، کہانیوں/افسانوں اور نظموں کا ایک دل چسپ مجموعہ اُردو ادب کا اثاثہ بنایا گیا۔(۱۸)

نوذور غام:

ڈیرہ بگٹی کے ساکن اور شعبہ سیاسایت بلوچستان یونی ورسٹی کوئٹہ کے پروفیسر عزیز محمد بگٹی کے ۱۶ افسانوں

کی حامل تصنیف ''نوذو رغام'' تین السنہ: بلوچی، اردو اورانگریزی تحریروں سے مزین ہے۔اس کا Foreword نواب محمد اکبر خان بگٹی کا محررہ ہے۔تصنیف میں اُردو کا ایک افسانہ: ''سکوت ناتمام'' بہ قدر سات صفحات از صفحہ ۹۸ تا ۱۰۴ پیش کردہ ہے جو مزدور وسرمایہ دار کے پس منظر کا حامل، ترقی پسند سوچ کا ترجمان ہے۔ جہاں غریب کے بچے کو عید پر بھی بہ مشکل نئے کپڑے نصیب ہوتے ہیں۔تاہم تصنیف میں سعادت حسن منٹو کے دو اردو افسانے ''نیا قانون'' (نوخیں کانود) اور ''مزدوری'' بہ قدر اٹھارہ صفحات مع روسی افسانہ نگار ٹالسٹائی کا ایک افسانہ ''پھرام'' (دھوکہ) بلوچی ترجمہ کر کے پیش کیے گئے جو بہ ہر صورت بہ رنگ دیگر اردوئی توسیع نظر آتے ہیں۔ افسانوی مجموعہ استحصالی طبقوں کے استحصالی ہتھکنڈوں اورغریبوں کی غربت ودکھوں کی داستان عبرت ہے جہاں غریب بچوں کی بچپن کی خوشیاں بھی چھن جاتی ہیں۔ایک بلوچ پروفیسر کی طرف سے اردو افسانوی خزانے میں کم اضافہ سہی لیکن بلوچستان کے بلوچی بولنے والے خطے میں ایک معیاری اضافہ ضرور ہے۔ پروفیسر عزیز محمد بگٹی کو اس تصنیف کی اشاعت پر حکومت پاکستان کی طرف سے ہجرہ ایوارڈ عطا ہوا۔ اسلوب نگارش سادہ اور مؤثر ہے۔بلوچستانی پس منظر میں نوشتہ واحد اردو افسانہ سے ایک نثر پارہ ملاحظہ ہو:

> ''تشنہ آرزوؤں کا سرچشمہ وہ فصل تھی جس کی چند دنوں میں بٹائی ہونے والی تھی۔آخر فصل کی بٹائی کا دن آ ہی گیا۔زمیں دار فصل کی بٹائی کے دن خود فصل پر آیا۔ بٹائی شروع کی گئی۔حیدرحاں فرط مسرت سے کھڑا خرمن کی طرف دیکھ رہا تھا[کہ اب]... مجھے اپنی محنت کا صلہ مل گیا ہے۔اب شاریؔ اور نازوؔ کی فرمائش پوری کروں گا۔اپنے حصے سے کچھ غلہ بازار میں بیچ کر اپنے معصوم بچوں کے لیے کپڑے اور گڑیا خریدوں گا۔ بٹائی ختم ہوگئی۔... کھیت کی پیداوار میں سے آدھا حصہ صرف ایک شخص یعنی زمیں دار لے گیا باقی آدھا حصہ بیسیوں کسانوں کو نصیب ہوسکا۔'' ص:۹۹ (۱۹)

غلام حسن حیدرانی دے افسانے:

غلام حسن حیدرانی ۴ جنوری ۱۹۲۲ء کو میر احمد خان حیدرانی لُنڈ رند بلوچ کے ہاں شادن لُنڈ، ضلع ڈیرہ غازی خان میں پیدا ہوئے۔ مڈل پاس کرنے کے بعد ۵۰-۱۹۴۹ء میں نارمل سکول مظفر گڑھ سے جونیئر ورنیکلر ٹیچر کورس پاس کیا۔۱۴ اکتوبر ۱۹۵۲ء کو بہ حیثیت پرائمری استاد بلدیہ ملتان کے ایک مدرسہ میں تدریسی خدمات پر مامور ہوئے۔۲۲ سال مدرس رہے۔مئی ۱۹۷۵ء میں انتقال ہوا۔غلام حسن حیدرانی سرائیکی افسانہ نگار، مترجم اورشاعر تھے۔ان کے دس سرائیکی افسانوں کو بہ قدر ۱۲۲ صفحات، ان کی وفات کے بعد مہر گل محمد ایم اے ایل ایل بی نے مرتب کر کے کتابی صورت میں شائع کیا۔افسانہ نگار نے سرائیکی افسانہ ''ہن کیندا بوہا کھڑکاواں'' میں دو ایسے کردار شامل کیے جن میں ایک سرائیکی اور دوسرا اُردو بولتا ہے۔اُردو مکالمے صفحہ ۶۹ تا ۷۷ پیش کردہ ہیں۔اس طرح

سرائیکی زبان میں شناخت اُردو کو بہ ہر صورت برقرار رکھا گیا۔(۲۰)

انجیر کے پھول:

کوئٹہ بلوچستان کے افضل مراد نے بہ قدر ۱۸۰ صفحات بلوچستان کے ۲۵ افسانوں کو اردو ترجمہ کر کے ''انجیر کے پھول'' کی صورت پیش کیا جن میں ۱۱ بلوچی، ۳ پشتو اور ۱۱ براہوئی افسانے اُردو متر جمہ ہیں۔ آغاز تصنیف میں: چھ صفحاتی دیباچہ ''انجیر کے پھول'' نوشتہ از محمد حمید شاہد پیش کردہ ہے۔ بعدۂ مشمولہ افسانہ نگاروں کا ۴ صفحاتی تعارف ہے۔ آخر تصنیف ایک مضمون ''مزاحمت کی درسیات، بلوچستان کے افسانے کا ایک مطالعاتی تناظر'' نوشتہ از آصف فرخی پیش کردہ ہے۔ مترجمہ افسانوں میں: ''اور بلوچ نے مجھے دھکا دیا از گوہر ملک۔ دادی کیوں تنہا ہے؟ از گوہر ملک۔ کیا یہی زندگی ہے؟ از ڈاکٹر نعمت اللہ گچکی۔ تھوڑا سا پانی از غنی پرواز۔ دس دس کے صرف چار نوٹ از غنی پرواز۔ قتل رحم دلی از صورت خان مری۔ کہاں سے آئے ہو؟ از پروفیسر صبا دشتیاری (مقتول)۔ اور پھر گیٹ کھلا از منیر بادینی۔ تاریک راہیں از ڈاکٹر علی دوست بلوچ۔ بے گناہی کا گناہ از حکیم بلوچ۔ حانی اب بھی بے بس از پروفیسر عزیز محمد بگٹی۔ ۲۰۳۵ء از دُر محمد کانسی۔ آب حیات از نصیب اللہ سیماب۔ پرندہ از فاروق سرور۔ انجیر کا پھول از ڈاکٹر تاج رئیسانی۔ چیخ از ظفر مرزا۔ ادھورے خواب از وحید زہیر۔ آخری نظر از وحید زہیر۔ گرو از وحید زہیر۔ بارش کی دُعا از عارف ضیاء۔ چرواہے کے لوک گیتوں کی ... از عارف ضیاء۔ ڈاکٹر از اثیر عبدالقادر شاہوانی۔ گم شدہ خطوط از افضل مراد۔ آخری فیصلہ از افضل مراد۔ دوسرا سچ از افضل مراد۔ شامل ہیں۔

تصنیف میں پیش کردہ افسانے بلوچستانی ثقافت کا ترجمان ہیں۔ گوہر ملک نے ''... اور بلوچ نے مجھے دھکا دیا'' کے مؤثر افسانے میں، بلوچستان میں ترقی دینے کے دعوے دار سیاسی نعرہ بازوں کی دھوکہ بازی کا خاکہ اڑایا ہے۔ مترجمہ افسانوی مجموعے میں بلوچستانی ثقافت کو اُردو افسانے کی صورت پیش کر کے اُردو افسانے کے نقوش میں ایک نیا اور شوخ رنگ روشن کیا گیا ہے۔(۲۱)

بلوچ نے مجھے دھکا دیا:

چاغی بلوچستان کی گوہر ملک (۱۹۳۸ء۔ ۲۸ فروری ۲۰۰۰ء) بنت میر گل خان نصیر ملک الشعراء: افسانہ نگار، مضمون نگار اور ترجمہ نگار رہیں۔ ''بلوچ نے مجھے دھکا دیا'' ان کے ایک بلوچی افسانے کا مترجمہ عنوان ہے۔ پروفیسر ڈاکٹر شاہ محمد مری نے، گوہر ملک کے ۷ بلوچی افسانوں اور ایک مضمون کا اُردو ترجمہ کیا۔ پھر ان مترجمہ افسانوں، ۲ اُردوئی مضامین (بشمول مترجمہ مضمون)، ان کی حیات و شخصیت اور ادبی خدمات پر نوشتہ ۳ تاثراتی

اردوئی مضامین نیز بذات خود گوہر ملک کی بلوچی میں ترجمہ کردہ ۳ مضامین کو یک جا کر کے ۱۳۲ صفحاتی مجموعہ کی صورت شائع کیا۔ سرتصنیف، مترجم کا تین صفحاتی پیش لفظ ''میری بات'' نوشتہ ہے۔ اُردو مترجمہ افسانوں میں: ''بڑھیا کی تنہائی۔ خدامارے کہ بندہ۔ بلوچ نے مجھے دھکادیا۔ نصوح۔ بیٹی۔ لوسنو!۔ بانجھ''؛ مضامین میں ''گوتم بدھ۔ اپنے والد کی یاد میں''؛ گوہر ملک پر نوشتہ تاثراتی مضامین میں: ''وطن کی محبت سے سرشار تخلیق کار گوہر ملک از ڈاکٹر علی دوست بلوچ۔ گوہر ملک از یوسف گچکی۔ گوہر ملک نمیران ہیں از پروفیسر عبداللہ جان جمالدینی؛ جب کہ بذات خود گوہر ملک کے بلوچی میں ترجمہ کردہ ۳ مضامین میں: ''ازاد تبیں غلام۔ پیرانی۔ ناروائیں غلام'' پیش کردہ ہیں۔

بلوچستان کی ایک بلوچ ادیبہ کی افسانوی اور ادبی کاوشوں کو یک جا کر کے ان کے بارے میں مفید مجموعہ، دنیائے اُردو کا حصہ بنایا گیا۔ (۲۲)

منتخب سوویت افسانے:

بولان میڈیکل کالج کوئٹہ کے وائس پرنسپل پروفیسر ڈاکٹر شاہ محمد مری نے سوشلسٹ نظریات کے حامل، سترہ روسی افسانہ نگاروں کے، ۱۸ روسی افسانوں کو بہ قدر ۳۵۰ صفحات اُردو ترجمہ کر کے ''منتخب سوویت افسانے'' کی صورت پیش کیا۔ سرِتصنیف تین صفحاتی ''پیش لفظ'' نوشتہ از مترجم ہے۔ افسانوں میں: ''طوفان کی رات اور سمولنی از اناتولی لوناچرسکی (۱۸۷۵ء۔ ۱۹۳۳ء)۔ دنیا کو جھنجھوڑ ڈالنے والے دس دن از جان ریڈ (۱۸۷۷ء۔ ۱۹۲۰ء)۔ لینن نے فرمانِ زمین لکھا از ولادی میر برونچ بروئے وچ (۱۸۷۳ء۔ ۱۹۵۵ء)۔ سوویت ہتھیار از ولادی میر برونچ بروئے وچ۔ پہلی ادائیگی از الیگزینڈر اکولنتائی (۱۸۷۲ء۔ ۱۹۵۲ء)۔ حرام زادہ از میخائل شولو خوف۔ جاسوسی از الیگزینڈر فادائیف (۱۹۰۱ء۔ ۱۹۵۶ء)۔ حرف T از وسیوالود آئیو انوف (۱۸۹۵ء۔ ۱۹۶۳ء)۔ اندھے کا معالج از عبداللہ قہار (پ ۱۹۰۷ء)۔ نوربی بی کا جرم از ویران بر (پ ۱۸۹۰ء)۔ نینداز کا تائیف (پ ۱۸۹۷ء)۔ اکتالیسواں از بورس لاورن یوف (۱۸۹۱ء۔ ۱۹۵۹ء)۔ ہتک از زورچ (۱۸۹۹ء۔ ۱۹۳۷ء)۔ عوامی وزیرِتعلیم از کورنی چوکووسکی (پ ۱۸۸۲ء)۔ گورکی ہمارے بیچ از فیڈن (پ ۱۸۹۲ء)۔ کا موازمیکسم گورکی (۱۸۶۸ء۔ ۱۹۳۶ء)۔ چہل قدمی از یوری جرمن (۱۹۱۰ء۔ ۱۹۶۷ء)۔ تین لڑکے از ویرا پانووا (پ ۱۹۰۵ء)۔'' شامل ہیں۔

مترجم افسانے زمانہ بالشویک انقلاب اکتوبر ۱۹۱۷ء کے قریب قریب لکھے گئے۔ ایک لحاظ سے یہ سوشلزم کے لیے لڑنے والوں کی رپورتاژ ہیں جن میں انسانیت کی تذلیل، معاشی لوٹ کھسوٹ اور استحصال کے

تناظر میں غریبوں، مجبوروں اور مظلوموں کی جدوجہد کو دکھایا گیا ہے۔ترجمہ عام فہم، معیاری اور روسی معاشرے کا عکاس ہے۔افسانہ ''طوفان کی رات اور سمولنی'' سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''سمولنی سراپا چراغاں تھا۔ پُر جوش لوگوں کے گروہ تیزی سے آگے پیچھے آجا رہے تھے۔یوں تو عمارت کے ہر حصے میں جوش وخروش دکھائی دیتا تھا لیکن لوگوں کا ایک جم غفیر سب سے زیادہ بے صبری اور تیزی سے اوپر کی منزل کی طرف رواں دواں تھا جہاں فوجی انقلابی کمیٹی کا اجلاس ہو رہا تھا۔ باہر کے کمرے میں تھکی ہاری لڑکیاں بہادری اور ہمت کے ساتھ لوگوں کے ازدحام سے نمٹ رہی تھیں جو مختلف وضاحتیں اور ہدایات حاصل کرنے یا شکایتوں اور درخواستوں کے سلسلے میں وہاں آئے تھے۔اگر آپ ایک بار اس ہجوم میں گھر جائیں تو آپ احکامات اور ہدایتیں وصول کرنے والے کئی پُر جوش سرخ چہرے اور پھیلائے ہوئے ہاتھ دیکھ سکیں گے۔موقع پر ہی ہدایات اور اپائنٹمنٹ دیے جاتے تھے۔وہیں کھڑے کھڑے اشد ضروری ہدایات ٹائپسٹوں کو لکھائی جاتی تھیں۔جن کی مشینوں کی کھٹ کھٹ ایک لمحہ کو بھی نہ رکتی تھی۔وہیں ان پر پنسل یا کسی بابو کے قلم سے دست خط ہوتے تھے اور چند لمحوں میں کوئی کام کرنے کا بے حد آرزومند نوجوان کامریڈ کار موٹر کو گردن توڑ رفتار سے چلاتے ہوئے اندھیری رات میں غائب ہو جاتا۔عقبی کمرے سے کئی کامریڈ میز کے اردگرد بیٹھے ہوئے متواتر چاروں جانب روس کے سرکش شہروں کو احکامات کے ٹیلی گرام روانہ کرتے جا رہے تھے۔... مندوب فتح اور مسرت کے موڈ میں تھے۔وہاں خوف کا شائبہ تک نہ تھا۔حال آں کہ سرما محل کے چاروں طرف جنگ جاری تھی۔اور وقفے وقفے سے ہلا ڈالنے والی خبریں موصول ہو رہیں تھیں۔جب میں کہتا ہوں کہ وہاں خوف وہراس نہیں تھا تو میں بالشویکوں کی طرف اشارہ کر رہا ہوں اور کانگریس کی فیصلہ کن اکثریت کی بات کر رہا ہوں جو وہاں موجود تھی۔... جب بہت دیر سے انتظار ہونے والی یہ خبر پہنچی کی سرما محل پر بالآخر سوویتوں کا قبضہ ہو گیا ہے اور سرمایہ دار وزیروں کو گرفتار کر لیا گیا تو نہ ختم ہونے والی تالیوں نے آسمان سر پر اٹھالیا۔... مجھے میری یادداشتوں کی ناکافی سطروں میں اس بات کا اضافہ کرنے دیجیے کہ عوامی کمیساروں (وزیروں) کی پہلی کونسل (کابینہ) کس طرح وجود میں آئی۔یہ سمولنی کے ایک چھوٹے سے کمرے میں تشکیل دی گئی... ہم اس وقت از سرِ نو پیدا کردہ روس کے لیڈر منتخب کر رہے تھے۔مجھے لگ رہا تھا جیسے یہ انتخاب بے ڈھنگا سا ہے۔اور مجھے ڈر تھا کہ جن لوگوں کو ہم نے منتخب کیا وہ مختلف امور میں تربیت یافتہ نہ تھے۔وہ اتنے گھمبیر مسائل کو حل نہ کر سکیں گے۔لینن نے برہمی مگر ساتھ ساتھ مسکراتے ہوئے مجھے ایک طرف آنے کا اشارہ کیا۔''یہ انتظام وقتی ہے۔... اگر یہ لوگ نامناسب لگے تو ہم بعد میں انہیں بدل دیں گے۔''لینن حیران کن ذہنی سکون کے ساتھ مسائل کا مطالعہ کرتے اور انہیں اس طرح سنبھالتے جس طرح ایک تجربہ

کارپائلٹ ایک دیوہیکل مسافر جہاز کو چلاتا ہے۔'' ص ۲۴

ترقی پسند ادیبوں کی یہ خواہش رہی کہ دنیا میں طبقاتی فرق کی بجائے انسانی برابری اور مساوات کا کلچر ہو۔ مترجم نے ترقی پسند ادب کے حوالے سے اُردو میں ایک رجحان ساز تصنیف کا اضافہ کیا۔ (۲۳)

جلیس کی کہانیاں:

پروفیسر ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ بن غلام سرور خان چانڈیہ ۱۸۔اپریل ۱۹۶۲ء کو بستی نصرت والا، کوٹ ادو ضلع مظفر گڑھ میں پیدا ہوئے۔ سبجیکٹ سپیشلٹ اُردو کی حیثیت سے ملازمت کا آغاز کیا۔ بعد ازاں لیکچرر اُردو بننے کو ترجیح دی۔ اُردو میں پی ایچ ڈی کی۔ ان کے تصنیفات میں: ابراہیم جلیس شخصیت اور فن (مقالہ پی ایچ ڈی)۔ ابراہیم جلیس کی افسانہ نگاری (مقالہ ایم فل)۔ پودے (مرتب، اردو کا پہلا رپورتاژ نوشتہ از کرشن چندر)۔ حاصل مطالعہ۔ شہر (رپورتاژ)۔ گرم لہو کی دھمال' شامل ہیں۔

''جلیس کی کہانیاں'' پروفیسر ڈاکٹر امتیاز بلوچ اور ان کے برادر اشرف بلوچ کی مشترکہ مرتبہ کاوش ہے جس میں: ناول نگار، افسانہ نگار، رپورتاژ نگار اور صحافی ابراہیم جلیس (پ: ۱۲۔اگست ۱۹۲۴ء، بنگلور۔ ف: ۲۶۔ اکتوبر ۱۹۷۷ء، کراچی) کے ۱۵ اُردو افسانوں کو تلاش و مرتب کر کے ۲۴۰ صفحاتی افسانوی مجموعہ کی صورت شائع کیا۔ آغازِ تصنیف میں مرتبین کا دو صفحاتی دیباچہ بہ عنوان: ''محبتوں کا قرض'' جب کہ پس ورق فلیپ، نوشتہ از پروفیسر ڈاکٹر انوار احمد چیئرمین شعبہ اُردو بہاؤالدین زکریا یونی ورسٹی ملتان، پیش کردہ ہیں۔ قبل از پاکستان و مابعد کے نوشتہ و مرتبہ افسانوں میں: ''زرد چہرے۔ چالیس کروڑ بھکاری۔ رشتہ۔ دودھ میں مکھی۔ چور۔ فاصلہ۔ سگِ لیلیٰ۔ منزل ہے کہاں تیری۔ رقیب۔ سزا۔ تنخواہ کا دن۔ قیدی۔ بنگلہ دیش۔ دکھاوا۔ رنگ'' شامل ہیں۔ پس ورق پر ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں کہ:

> ''حیدرآباد دکن نے ترقی پسند ادبی تحریک کو تین بڑے تخلیق کار دیے: مخدوم محی الدین۔ خواجہ معین الدین اور ابراہیم جلیس۔۔۔۔ شعبہ اُردو زکریا یونی ورسٹی ملتان سے فارغ التحصیل ہونے والے ہونہار طالب علم اُردو ادبیات کے استاد۔۔۔ دنیائے تحقیق میں پہلے سے متعارف امتیاز بلوچ اور ان کے بھائی اشرف بلوچ مبارک باد کے مستحق ہیں کہ انہوں نے ابراہیم جلیس کی کہانیوں کو منتخب کیا ہے جو اُردو افسانے کی تاریخ کے ایک باب کا درجہ رکھتی ہیں۔''

جلیس کے افسانوں میں ترقی پسندانہ غالب سوچ کے ساتھ ہندوستان میں فرنگی سامراجی دور کا عکسِ جبر و تکبر نیز ہندوستانی تمدن کے کئی سیاہ پہلو ملتے ہیں۔ مجموعہ کے کئی افسانوں میں عبارات، معیارِ اخلاق سے فروتر ملتی ہیں۔ تاہم امتیاز بلوچ اور اشرف بلوچ نے ان منتشر توشۂ ماضی بنے افسانوں کو، حیات نو دے کر اردوئی افسانوی

اثاثہ میں بہ قدر ایک مجموعہ اضافہ کیا۔(۲۴)

آپا صفیہ کا تیسرا آنسو:

شعبہ سرائیکی، بہاؤالدین زکریا یونی ورسٹی ملتان سے منسلک پروفیسر نسیم اختر نسیم مستوئی نے حنیف چوہدری ایم فل، کے ۳۴ اردوئی افسانوں کو مختلف رسائل سے تلاش وترتیب دے کر ۲۸۸ صفحاتی افسانوی مجموعہ: ''آپا صفیہ کا تیسرا آنسو'' کی صورت شائع کیا۔ عبداللطیف حنیف چوہدری (پ ۱۰۔اکتوبر ۱۹۲۹ء) خورشید پور پنڈی، تحصیل نکودر، جالندھر کے سکونتی تھے۔ تقسیم برصغیر کے بعد ملتان میں رہائش پذیر ہوئے۔ افسانہ نگاری، ناول نگاری، سفرنامہ نگاری، تحقیق وصحافت سے وابستہ رہے۔ اب شعبہ سرائیکی، بہاؤالدین زکریا یونی ورسٹی ملتان میں ریسرچ ایسوسی ایٹ ہیں۔ تصنیف کے آغاز میں پروفیسر نسیم اختر نسیم نے مصنف کا ۱۸ صفحاتی انٹرویو بہ عنوان: ''ہجرت کا ایک منجمد لمحہ''؛ ۱۲ صفحاتی مقدمہ: ''سادھو سادھو حنیف چوہدری'' نیز ایک صفحاتی ''اظہار تشکر'' شامل کیا۔ آپا صفیہ (حشمت بی بی)، چوہدری حنیف کی ہمشیرہ تھیں جس نے شوہر کے مظالم سے تنگ آ کر اپنے بھائی کو ایک خط ''میں کیا کروں؟'' لکھا۔ پھر کچھ عرصہ بعد خودکشی کر لی۔ اسی خط کے تناظر میں افسانوی مجموعے کا عنوان رکھا گیا جس میں: ''تصور۔شام غم۔میں کیا کروں؟۔بھیّا۔پہاڑ روتے ہیں۔غم زدہ بیگم۔پھول کی پنکھڑی۔بہاروں کی آگ۔سلگتے ساحل۔آنسوؤں کے چراغ۔ایک پھول دو آنسو۔پتھر کی مورتی۔سپنے اور گیت۔کانچ کی گڑیا'' جیسے افسانے شامل ہیں۔

مقدمہ میں مرتب، افسانوں کی تلاش وترتیب کے بابت لکھتی ہیں کہ:

> ''آپا صفیہ کا تیسرا آنسو' باؤجی [حنیف چوہدری] کے ان افسانوں کا مجموعہ ہے جو مختلف رسالوں میں مئی ۱۹۵۵ء سے اپریل ۱۹۶۴ء تک لکھے گئے۔ ان افسانوں کو یک جا کرنے میں باؤجی نے بہت تعاون کیا۔ خاص طور پر یہ کہ جن رسالوں میں افسانے چھپتے رہے انہیں ان کے نام یاد تھے اور کچھ ان کے پاس تھے۔ اور کچھ ''سومرو لائبریری'' سے ملے۔۔۔۔ باؤجی کی کہانیوں کا مطالعہ کرنے کے بعد بجا طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ کہیں تو انہوں نے زندگی کی تلخ حقیقتوں کی کڑواہٹ کو کہانی کے خوب صورت جار میں ڈال کر پیش کیا تو کہیں آنکھوں دیکھی سُندرتا کو افسانے کا پیرایہ دیا۔ اور خوب صورت خواہشوں کی رنگین مالاؤں کو اپنی کہانیوں کے کریکٹر کے گلے میں ڈال کر طمانیت محسوس کی۔ بھوک وافلاس کو زندگی کا مسئلہ نہیں بنایا بل کہ زندگی کا حصہ سمجھتے ہوئے اسے احساسات کے رنگین دھاگوں سے بُن کر فکاری کے مطالعے کی تشفی کی ہے۔'' ص: ۲۸، ۳۷

تصنیف میں مشمولہ افسانوں کا فکری میدان اگرچہ رومانی ہے مگر حسن بیان متاثر کن ہے۔ کچھ معیار سے

فروتر افسانے بھی شامل تصنیف ہیں۔تاہم مرتب نے مختلف رسائل اور تہہ گرد گم گشتہ افسانوں کو تلاش وترتیب سے حیات نو دے کر اردو ئی توشہ دان میں بہ قدر ایک اردو افسانوی مجموعہ اضافہ کیا۔(۲۵)

حواشی/حوالے

1. Internet: www.google.com, "A short History of Short Story". Search.
2. Internet: www.google.com, "The short Story". Search.
3. Internet: www.google.com, "Short Story Wikipedia the free encyclopedia". Search.
4. Internet: www.google.com, Category: Urdu Short Story writers-Wikipedia the free encyclo pedia". Search.

۵۔ انوار احمد زئی، پروفیسر (۲۰۰۶ء؟) دل دریچے، حیدر آباد، ادارہ انوارِ ادب، ۳۷۱، سی رون یونٹ ۸، لطیف آباد۔

۶۔ رفیعہ سرفراز [احمانی] (مئی ۱۹۹۵ء) پت جھڑ کے خواب، بہاول پور، العرفان، ۴۔بی بلاک ایکس، سٹیلائٹ ٹاؤن۔

۷۔ طارق بلوچ صحرائی (فروری ۲۰۰۳ء) بے یقینی کا سناٹا، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، رانا چیمبرز، سیکنڈ فلور (چوک پرانی انارکلی) لیک روڈ۔

۸۔ طار ق بلوچ صحرائی (جولائی ۱۹۹۹ء) دُھند کا سویرا، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، رانا چیمبرز، سیکنڈ فلور، چوک پرانی انارکلی، لیک روڈ۔

۹۔ طارق بلوچ صحرائی (جولائی ۲۰۰۹ء) لاحاصل محبتوں کا ظرف، لاہور، الحمد پبلی، رانا چیمبرز، سیکنڈ فلور، چوک پرانی انارکلی، لیک روڈ۔

۱۰۔ عبدالرحمٰن غور (۱۳ فروری ۱۹۵۵ء) ناقابل فراموش ہستیاں، کوئٹہ، ادارہ ادب بلوچستان۔

۱۱۔ محمد شفیع بلوچ (۲۰۰۹ء) ٹھہرو، فیصل آباد، مثال پبلشرز جیم سینٹر پریس مارکیٹ امین پورہ بازار۔

۱۲۔ مسرت لغاری (اگست ۲۰۰۳ء) ایک اکیلی، راولپنڈی، لاریب پبلشرز، ڈی۔۳۴۲، لین ۴، پشاور روڈ۔

۱۳۔ مسرت لغاری (۱۹۸۷ء) گہر ہونے تک، لاہور، اساطیر ۴۔میکلوڈ روڈ۔

۱۴۔ مسرت لغاری (۱۹۹۳ء) نصیب کی صلیب، راولپنڈی، لاریب پبلشرز، ڈی۔۳۴۲، لین ۴، پشاور روڈ۔

۱۵۔ نور احمد خان فریدی، مولانا (۱۹۵۲ء) اسلامی افسانے، جلد اول، ملتان، قصر الادب، جگو والہ لودھراں۔

۱۶۔ نور احمد خان فریدی، مولانا (۱۹۷۵ء) اسلامی افسانے، جلد دوم، طبع پنجم، ملتان، قصر الادب، رائیٹرز کالونی، معصوم شاہ روڈ۔

۱۷۔ یاسمین ہما گورمانی (دسمبر ۲۰۰۰ء) جیون روپ، لاہور، آگہی پبلی کیشنز، ۳۱۔چیمبر لین روڈ، چوک گوالمنڈی۔

۱۸۔ عذرا حفیظ الرحمٰن [بزدار] (۱۹۹۷ء) میرے ابو شہر سے آئے، لاہور، فکشن ہاؤس ۱۸۔ مزنگ روڈ۔

۱۹۔ عزیز محمد بگٹی، پروفیسر (جنوری ۱۹۸۱ء) نوذور غام، کوئٹہ، قلات پبلشرز، رستم جی لین، جناح روڈ۔

۲۰۔ غلام حسن حیدرانی رگل محمد، مہر [مرتب] (اپریل ۱۹۹۴ء) غلام حسن حیدرانی دے افسانے، ملتان، مجلس ایوان تعلیم، مہر لاج سادات کالونی۔

۲۱۔ افضل مراد (۲۰۰۵ء) انجیر کے پھول، کراچی، شہزاد، بی۔۱۵۵، بلاک ۵ گلشن اقبال، کراچی۔

۲۲۔ گوہر ملک / پروفیسر ڈاکٹر شاہ محمد مری [مترجم] (۲۹ فروری ۲۰۰۶ء) بلوچ نے مجھے دھکا دیا، کوئٹہ، سنگت اکیڈمی آف سائنسز، مری لیب فاطمہ جناح روڈ۔

۲۳۔ شاہ محمد مری، ڈاکٹر [مترجم] (۲۰۰۵ء) منتخب سوویت افسانے، کوئٹہ، سنگت اکیڈمی آف سائنسز، مری لیب، فاطمہ جناح روڈ۔

۲۴۔ امتیاز بلوچ [پروفیسر ڈاکٹر]، اشرف بلوچ (اپریل ۱۹۹۴ء) جلیس کی کہانیاں، ملتان، بخاری پبلشرز، گول باغ گُل گشت کالونی۔

۲۵۔ نسیم اختر نسیم [مستوئی]، پروفیسر (دسمبر ۲۰۱۰ء) آپا صفیہ کا تیسرا آنسو، ملتان کینٹ، کتاب نگر حسن آرکیڈ۔

''ترقی پسندی''اور''جدیدیت''
بیسویں صدی کی اردو نظم میں دو متوازی دھارے

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری*

Abstract:

In this article, the two literary movements - "Progressive Movement" and the "Movement of Modernism" which started in the fourth decade of the twentieth century, have been analyzed which influenced Urdu literature, specially Urdu poetry. These two movements progressed in parallel to each other and this process carried on after the Independence (1947) as well. The representatives of both the movements had their own artistic orbit that makes both the movements to stand confronting one another, however there were many similar aspects. Anyhow, both the movements enriched Urdu poetry with contemporary insight, modern sensibility and newness of form and style.

یوں تو بیسویں صدی کے ابتدائی پچیس تیس سال تک اردو نظم متعدد ارتقائی مراحل سے گزر کر خاصی باثروت ہو چکی تھی لیکن چوتھی دہائی اس کے لیے اپنے دامن میں بہت کچھ لے کر طلوع ہوئی۔ اس دہائی میں دو دھارے ایک دوسرے کے متوازی بہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ پہلا دھارا 'جدیدیت' اور 'جدید شاعری' کا نمائندہ ہے جبکہ دوسرے دھارے کی نمائندگی 'ترقی پسند تحریک' سے وابستہ شعرا کرتے ہیں۔ اگر چہ 'جدید شاعری' اور

* صدرِ شعبۂ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

'جدیدیت' کے ابتدائی نقوش 'ترقی پسند تحریک' پر کسی قدر زمانی تقدّم رکھتے ہیں تاہم اس تحریک کے خدوخال کیصورت گری، نسبتاً بعد میں ہوئی اور پھر جدید شاعری کے علمبرداروں کو 'حلقۂ ارباب ذوق' کا پلیٹ فارم بھی ترقی پسند تحریک کے باقاعدہ آغاز کے بعد میسر آیا۔ علاوہ ازیں بیسویں صدی کے ربعِ اوّل میں فروغ پانے والے رومانوی رجحان کے ساتھ ردِّعمل کا رشتہ یا بالفاظِ دیگر تعلقِ معکوس رکھنے کا تقاضا ہے کہ ترقی پسند تحریک کو جدیدیت کی تحریک سے پیشتر موضوع بنالیا جائے۔

ترقی پسند تحریک کا سالِ آغاز 1936ء ہے۔ اس کے ڈانڈے 1917ء کے انقلابِ روس سے جا ملتے ہیں جس کا سب سے بڑا محرّک کارل مارکس کا دیا ہوا مادی جدلیّت (Dialectics) کا وہ فلسفہ ہے جس میں اشتراکیت (Communism) کا شعور مضمر تھا۔ یہ وہ شعور ہے جس نے سب سے پہلے روسی ادیبوں اور شاعروں کو متاثر کیا اور پھر اس کا دائرۂ اثر پھیلتے پھیلتے عالمی شعروادب کو محیط ہوگیا۔ اس سلسلے میں اردو شعروادب کو بھی استثنا حاصل نہیں ہے۔ اردو میں ترقی پسندی کا مذکورہ شعور یورپ اور خصوصاً انگلستان میں حصولِ علم کی غرض سے مقیم چند ہندوستانی طلبہ، ملک راج آنند اور سجاد ظہیر وغیرہ کے توسط سے داخل ہوا۔ اسی شعور نے ہمارے ہاں ترقی پسند تحریک کی بنا ڈالی جو ایک نظریاتی اور فکری اساس رکھتی تھی۔ اس تحریک نے ایک بار پھر شعروادب کا رشتہ فرد کے بجائے معاشرے سے جوڑتے ہوئے ادب برائے زندگی کے نظریے کا پرچار اور عملی اظہار کرنے پر زور دیا۔ اس کے علمبرداروں کے نزدیک شعروادب کی حیثیت مقصد کے بجائے ذریعے کی تھی اور یہ اجتماعی زندگی کے مسائل کو حل کرنے اور معاشرے کے گیسوے حیات کو سنوارنے کے لیے شعروادب سے کام لینا چاہتے تھے۔ ان سے قبل علی گڑھ تحریک سے وابستہ شاعروں اور ادیبوں نے بھی شعروادب کو اصلاحی مقصدیت سے ہمکنار کرتے ہوئے اجتماعی زندگی کا ترجمان بنانے کی کوشش کی تھی لیکن ترقی پسندوں کا مطمحِ نظر شعروادب کے ذریعے اشتراکی انقلاب کی راہ ہموار کرنا تھا۔ ان کے منشور میں بھوک، افلاس، سماجی پستی، جسم فروشی اور غلامی کے مسائل کو موضوعِ سخن بنانا، غیر ملکی سامراج کے خلاف جدوجہد کے جذبات کو ابھارنا، خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کرنا اور شعروادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دے کر تغیر اور ترقی کی حمایت کرنا جیسے نکات شامل تھے۔ ترقی پسند مصنفین نے باور کروانے کی کوشش کی کہ شعروادب کو ذہنی عیاشی کا نہیں، عوام کی زندگی کو بہتر بنانے کا وسیلہ ہونا چاہیے۔ انھوں نے سامراجی قوتوں کے ساتھ ساتھ جاگیردارانہ و سرمایہ دارانہ نظام کی مخالفت اور معاشی مساوات کے قیام کے لیے کسانوں اور مزدوروں کی پرزور حمایت کی۔ ان افکار و خیالات کو استحصال زدہ ہندوستان کے طول و عرض میں بہت پسند کیا گیا اور دو تین دہائیوں تک تو ہر طرف انھی

کی گونج سنائی دیتی رہی۔

برصغیر میں ترقی پسند تحریک کی مقبولیت کا راز نوآبادیاتی عہد (Colonial Period) میں یہاں کے عوام کی سیاسی، معاشرتی اور معاشی بدحالی میں مضمر تھا۔ انگریزی کی مثل "A hungry man is an angry man" کے مصداق یہاں کے عوام بدیشی حکمرانوں کی پالیسیوں کے نتیجے میں آسودگی، اطمینان اور خوشحالی سے بہت دور ہونے کے باعث ان سے ناخوش تھے۔ پہلی جنگ عظیم (1914ء تا 1918ء) کے نتیجے میں منہگائی بہت بڑھ گئی تھی اور افلاس اور فاقہ کشی کا دور دورہ تھا۔ قحط کے سائے منڈلا رہے تھے۔ بلکہ بنگال میں تو ہزاروں افراد زبردست قحط کا شکار ہو بھی گئے تھے۔ رہی سہی کسر دوسری جنگ عظیم (1939ء تا 1945ء) نے نکال دی جو ترقی پسند تحریک کے ابتدائی برسوں میں ہوتی رہی۔ ان حالات میں جذبہ و تخیّل کی رومانوی وادیوں میں کھوئے رہنا کیسے ممکن ہو سکتا تھا۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک نے شعر و ادب کی سماجی ذمہ داریوں کا شعور بیدار کرتے ہوئے، اجتماع کے ساتھ اس کا رشتہ از سرِ نو جوڑ دیا جسے رومانوی رجحان نے منقطع کر دیا تھا۔ اردو شعر و ادب پر دو تین دہائیوں تک چھائی رہنے کے بعد یہ تحریک رفتہ رفتہ اپنا اثر کھونے لگی۔ اس کی بڑی وجہ یہ بنی کہ بعض ترقی پسند مصنفین نے مخصوص افکار و نظریات کی ترویج و اشاعت کے جوش میں شعر و ادب کے جمالیاتی پہلوؤں اور فنی عناصر کو نظر انداز کر کے اسے پراپیگنڈا بنا کر رکھ دیا۔ اسی طرح حقیقت پسندی کے نام پر مذہب اور اخلاق پر رکیک حملے بھی کیے گئے۔ اور پھر یہ کہ خارج پر ساری کی ساری توجہ دینے سے باطن کی غوّاصی اور فرد کی داخلیت کا پہلو بھی دب کر رہ گیا۔ بہر حال بحیثیتِ مجموعی ترقی پسند تحریک نے اردو ادب میں خاصے اضافے کیے۔

مذکورہ بالا مثبت اور منفی حوالوں سے ترقی پسند تحریک دیگر اصنافِ ادب کی طرح نظم پر بھی اثر انداز ہوئی۔ اس رمز کو بآسانی سمجھا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند شعرا کے مخصوص افکار و خیالات کے ابلاغ کے لیے غزل کی صنف زیادہ موزوں ثابت نہیں ہو سکتی تھی، بلکہ مخصوص نظریاتی و فکری اساس رکھنے کے باعث ان کے لیے مناسب ترصیغۂ اظہار ثابت ہونا ممکن ہی نظم کے لیے تھا۔ یوں بھی بعض ترقی پسند شعرا غزل کو نقشِ کہن سمجھتے ہوئے اس سے بیزار تھے۔ بہر حال اکثر ترقی پسند شعرا نے اردو نظم کی طرف زیادہ توجہ دی۔ ترقی پسند شاعروں کی طویل فہرست میں جوش ملیح آبادی، احسان دانش، فیض احمد فیض، اسرار الحق مجاز، جاں نثار اختر، مخدوم محی الدین، احمد ندیم قاسمی، اختر الایمان، سلام مچھلی شہری، معین احسن جذبی، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، ظہیر کاشمیری، مجروح سلطانپوری، ساحر لدھیانوی، علی جواد زیدی، اختر انصاری، عزیز حامد مدنی، منیب الرحمٰن، روش صدیقی، ابن انشا، عارف عبدالمتین اور قتیل شفائی وغیرہ شامل ہیں۔ بعد میں یہ سلسلہ حبیب جالب اور احمد فراز وغیرہ تک پھیلتا چلا جاتا ہے۔ ان میں سے کچھ نام یقیناً ایسے

ہیں جنھیں نظم کے دیگر رجحانات خصوصاً رومانویت کے حوالے سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ وہ ترقی پسند نظم نگار جن کے ہاں مخصوص نظریات کی گونج بہت بڑھ گئی ہے ان کی نظمیں پراپیگنڈے اور نعرے بازی کی سطح پر اتر آئی ہیں اور ان میں شعری محاسن عنقا ہیں۔ تاہم جن شاعروں نے مخصوص فکر اور نظریے کو شعری محاسن اور جمالیاتِ فن پر غالب نہیں آنے دیا اور شاعری کو شاعری ہی رہنے دیا ہے، ان کی نظمیں آج بھی زندہ اور مقبول ہیں۔

اگرچہ اقبالؔ کے ہاں بھی دورِ آخر کی نظموں میں ایسے عناصر مل جاتے ہیں جنھیں عزیز احمد نے 'روحانی اشتراکیت پسندی' کی ذیل میں رکھا ہے۔ (۱) 'شاعرِ انقلاب' جوش ملیح آبادی کے ہاں انگریز سامراج کے خلاف بہت مقبول ہونے والی ایجی ٹیشنل نظمیں، 'شاعرِ مزدور' احسان دانش کے ہاں غریب پروری کی آئینہ دار نظمیں، مخدوم محی الدین، مجاز اور علی سردار جعفری وغیرہ کے ہاں روس اور اشتراکی انقلاب کے حق میں لکھی گئی نظمیں موجود ہیں جو ترقی پسندانہ نقطۂ نگاہ سے بہت اہمیت رکھتی ہیں اور پھر ساحرؔ کی مقبولِ عوام اور جاں نثار اختر کی فنی عناصر سے معمور بعض ڈرامائی نظمیں بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتیں تاہم فکر و فن کا جتنا خوبصورت امتزاج فیضؔ کی نظموں میں پایا جاتا ہے، اتنا شاید ہی کسی اور ترقی پسند شاعر کی نظموں میں مل سکے۔ اسی طرح نسبتاً بعد کے شاعر احمد ندیم قاسمی کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ان چیدہ شاعروں نے ہی اس ضمن میں رجحان سازی کی۔

فیضؔ کو یہ منفرد مقام حاصل ہے کہ ان کی نظموں میں، ایک آدھ استثنا کے سوا، نظریہ کہیں بھی فن پر حاوی نہیں ہو سکا بلکہ ایک خوش گوار توازن برقرار رہا ہے۔ ان کی نظمیں بلند خطابیہ آہنگ اور گھن گرج کے بجائے ایک مخصوص دھیما پن رکھتی ہیں اور شاید یہ بھی ایک بڑی وجہ ہے کہ ان کے ہاں پراپیگنڈے کا غیر شاعرانہ انداز پیدا نہیں ہوا۔ انھوں نے رومان سے حقیقت اور غمِ جاناں سے غمِ دوراں کی طرف بڑی سلیقہ مندی سے جست لگائی۔ بلکہ رومان کی ایک سلگتی ہوئی ہلکی ہلکی سی آنچ ہمیشہ ان کی نظموں میں داخلی حرارت پیدا کرتی رہی ہے جس سے آج بھی نظم کے قاری لطف اندوز ہوتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ان کی نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''رومان سے حقیقت کی طرف ہجرت کرنے میں انھوں نے اپنی آواز کا رس اور اس کی شیرینی زائل نہیں کی۔ 'مجھ سے پہلی سی محبّت مری محبوب نہ مانگ'، 'رقیب سے'، 'تنہائی'، 'موضوعِ سخن'، 'ہم لوگ'، 'بول کہ لب آزاد ہیں تیرے' جیسی نظموں کی اشاعت نے اردو شاعری کو ایک نئے آہنگ سے آشنا کیا۔ فیض کے اسلوب بیان میں ایک طرف مانوس اور مروج سانچوں سے استفادہ ہے، دوسری طرف اس میں کچھ تازہ عناصر انگریزی کی جدید شاعری کے اثر سے داخل کیے گئے ہیں اور ان دونوں عناصر کو فیض نے اس خوبی سے آمیز کیا ہے کہ ان کا ایک مستقل طرز بن گیا ہے۔'' (۲)

جہاں تک احمد ندیم قاسمی کا تعلّق ہے، ڈاکٹر وزیر آغا کے بقول، انھوں نے بھی فیض کی طرح

''اپنی نظم کو بے رحم حقیقت نگاری کی زد میں آنے سے بچایا ہے اور اس میں شعری کیفیات کی کمی نہیں آنے دی۔ بے شک ایک خاص ضابطہء حیات سے منسلک ہونے کے باعث ندیم کے ہاں بھی کہیں کہیں آواز کی بلندلے کا احساس ہوتا ہے اور اس نے موضوعاتی نظمیں لکھنے کی روش کو بھی ترک نہیں کیا تاہم ندیم کی نظموں کے مطالعہ سے قاری کو یقیناً یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ایک سچے شاعر کی آواز کو سن رہا ہے۔ یہ سچائی دراصل تجربے کی سچائی ہے جسے قوتِ متخیّلہ نے اثر انگیز بنا دیا ہے۔ ندیم کے ہاں حسّی تصوّرات کی فراوانی ہے اور اس کی نظموں میں جگہ جگہ ایسے فنی روابط موجود ہیں جن سے قاری جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے''۔(۳)

فیضؔ اور ندیمؔ جیسے شاعروں کی یہ بڑی کامیابی ہے کہ انھوں نے طے شدہ موضوعات اور معیّن افکار و نظریات کو نظم کرتے ہوئے بھی اپنی نظموں میں داخلی اپج، انفرادیت، احساسِ جمال اور فنی حسن جیسی خصوصیات پیدا کر دیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اعتراضات جو ترقی پسند شاعری پر وارد ہوتے ہیں، دونوں مذکورہ شاعروں کی نظمیں بہت حد تک ان کی زد سے محفوظ رہتی ہیں۔ ان میں دلکش فنی عناصر بدرجہء اتم پائے جاتے ہیں۔ شاعری کو پراپیگنڈا بنانے والے بہت سے ترقی پسندوں میں یہ شاعر الگ سے پہچانے جاتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے متوازی بہنے والا دوسرا دھارا جدیدیت اور جدید شاعری کا تھا جو شروع تو چند شاعروں کی انفرادی کوششوں سے ہوا مگر بعد میں حلقۂ اربابِ ذوق کی صورت میں منضبط ہو گیا۔ یہاں اس امر کی وضاحت کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ وسیع تر مفہوم میں ترقی پسند شعرا بلکہ رومانوی شعرا بھی جدیدیت کے علمبردار تھے اور ان کی شاعری بھی جدید شاعری کے زمرے میں آتی ہے۔ لیکن جہاں تک 'جدید شاعری' کی تحریک کا تعلق ہے، اس کی ایک جداگانہ حیثیت اور اختصاصی مفہوم بھی ہے۔ راشد نے جو اسی جدید شاعری کے ایک اوّلین مؤید و علمبردار ہیں، 'جدید شاعری' کی تحریک کے بارے میں معتدد مقامات پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ مثلاً 'لا = انسان' میں بطور مقدّمہ شامل 'ایک مصاحبہ' میں کہتے ہیں:

''.... وہ ایک طرح سے دو جانبہ کوشش تھی۔ ایک طرف اردو شاعری کو نیا لباس دلانے کی کوشش تا کہ وہ پرانا لباس جس میں وہ ننگِ وجود ہو چکی تھی، کسی عجائب گھر کی نذر کیا جا سکے؛ دوسرے ہم سب کی خواہش تھی کہ اردو شاعری کو زندگی کے موجودہ اور روز افزوں حقائق کے قریب لایا جائے۔..... نئے انسانی تجربے کی ترجمانی یا اس سے اثر پذیری ایک مجبوری تھی، لیکن جب شاعر اس نئے تجربے کی ترجمانی کرنا چاہتے تھے، تو اس میں قدیم اصنافِ سخن یا ہیئت ہی رکاوٹ نہیں بن جاتی تھی، بلکہ پرانی شاعری کا پورا ساز و سامان جس میں اس کے رموز و تلمیحات، اشارات و کنایات سب شامل تھے، شاعر کا راستہ روک لیتا تھا۔..... فرد اور نوع کی احتیاجات کے درمیان جو سنگین فاصلہ

صدیوں سے قائم تھا اب مٹتا جا رہا تھا۔ نئے شاعر کے لیے اس دوئی کے خاتمے کو صرفِ نظر کرنا مشکل تھا۔..... سب سے مشکل کام ان رموز و تلمیحات کی تفریق تھی جن سے قدیم روایتی شاعری اٹی پڑی ہے کیونکہ اس تفریق کے بغیر شاعری کو نئے تجربے کے ساتھ ہم آہنگ کرنا ناممکن ہوتا۔'' (۴)

کم و بیش انھی خیالات کا اظہار راشد اس سے بہت پہلے اپنے مضمون 'جدید اردو شاعری' میں بھی کر چکے تھے۔ جدید شاعری کے چند علمبرداروں کے حوالے سے مذکورہ مضمون میں رقمطراز ہیں:

''اس جماعت نے اپنی کوششوں کو نئے موضوعات کی تلاش اور نئے اسلوبوں کی جستجو اور اظہارِ خیال کے نئے طریقوں کی فکر کی طرف مرکوز کر دیا۔ اور اپنی تخلیقات میں نئے جذباتی اور فکری تجربات کو سمو دیا۔ اس طرح ان کی تجزیاتی فکر نے اردو شاعری میں شعر کی نئی صورتوں کا تعارف کرایا۔..... ان میں سے ہر ایک کو روایت پر چاہے وہ کسی شکل میں ہو اعتماد اور اعتقاد نہیں تھا۔ اور اردو شاعری میں روایت کا مطلب تھا مشترکہ سمبل، مشترکہ حکایتیں، محبّت کا ایک مقررہ معیاری رویّہ، بندھا ٹکا اسلوب اور زندگی اور اس کے متعلقات کے بارے میں مکمل اجنبیت۔ ان نئے شاعروں نے اپنے انفرادی انداز پر زور دیا۔'' (۵)

ان اقتباسات پر غور کرنے سے جو چند نکات سامنے آتے ہیں ان کی رو سے جدید شاعری موضوع، ہیئت، اسلوب اور طرز احساس ___ گویا ہر سطح پر روایت سے انحراف کرنے، کسی رو میں بہ، جانے کے بجائے انفرادیت پیدا کر کے اسے برقرار رکھنے، مخصوص اجتماعی مقصدیت کا آلہء کار بن کر شاعری کو خاص عقاید و نظریات کی ترویج و اشاعت کا ذریعہ بنانے کے بجائے اسے مقصود بالذات سمجھنے اور جمالی تجربہ بنانے کی خالص فن کارانہ سعی سے عبارت ہے۔ اس قسم کی شاعری کو فروغ 'حلقۂ ارباب ذوق' کے توسط سے حاصل ہوا جو 'مجلسِ داستان گویاں' (1939ء) کی ترقی یافتہ شکل تھا۔ چونکہ یہ حلقہ 'ترقی پسند تحریک' کے ابتدائی برسوں میں قائم ہوا اس لیے انھیں ایک دوسرے کی ضد سمجھا گیا۔ بلاشبہ دونوں میں اختلاف کے بہت سے پہلو موجود بھی ہیں تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بہت سے شاعروں نے ان دونوں سرچشموں سے فیض حاصل کیا ہے۔ بہر حال اختلافی پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید بجا طور پر رقمطراز ہیں:

''حلقۂ ارباب ذوق اور ترقی پسند تحریک کو بالعموم ایک دوسرے کی ضد قرار دیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلیت اور خارجیت، مادیت اور روحانیت، مستقیم ابلاغ اور غیر مستقیم ابلاغ کی بنا پر ان دونوں تحریکوں میں واضح حدودِ اختلاف موجود ہیں تاہم یہ دونوں تحریکیں قریباً ایک ہی زمانے میں، ایک جیسے سماجی اور معاشی حالات میں پیدا ہوئیں، پروان چڑھیں اور معنوی طور پر رومانیت کے بطن سے ہی پھوٹی تھیں۔ حقیقت نگاری سے امتزاج کی بنا پر ترقی پسند تحریک نے افقی

جہت اختیار کی اور اجتماعی عمل کو مادی سطح پر بروے کار لانے کی کوشش کی۔ حلقۂ ارباب ذوق نے عمودی جہت اختیار کی اور اس نے اجتماع میں گم ہو جانے کے بجائے ابنِ آدم کو اپنی شخصیت کے عرفان کی طرف متوجہ کیا۔ ایک تحریک کا عمل بلا واسطہ خارجی اور ہنگامی تھا اور دوسری کا عمل بالواسطہ داخلی اور آہستہ رو۔ چنانچہ ان دونوں تحریکوں نے نہ صرف اپنے عہد کے ادب کو متاثر کیا بلکہ دو الگ الگ اسلوبِ حیات بھی پیدا کیے۔ ترقی پسند تحریک نے مادی وسائل پر فتح حاصل کرنے کی سعی کی جبکہ حلقۂ ارباب ذوق نے مادیت سے گریز اختیار کر کے روحانیت اور داخلیت کو فروغ دیا۔''(۶)

اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ حلقۂ ارباب ذوق نے خارجی زندگی کی نفی کی ہے بلکہ صرف یہ مراد ہے کہ اس کے پسِ پشت خارجی سطح پر کوئی تعلیمی، اصلاحی، سماجی یا سیاسی مقاصد کارفرما نہیں تھے۔ اور یہی چیز خالص فنی نقطۂ نگاہ سے اس کے حق میں جاتی ہے۔

'جدید شاعری' کا نقطۂ آغاز کسی ایک شاعر کو قرار دینا بہت مشکل ہے۔ پھر بھی پروفیسر صدیق کلیم مذکورہ شاعری کو ایم۔ ڈی۔ تاثیر سے شروع کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''میرے خیال میں جس شاعری سے مراد جدید اردو شاعری ہے وہ ڈاکٹر تاثیر کی شاعری سے شروع ہوتی ہے۔ تاثیر نے نہ صرف اپنے تنقیدی مضامین بلکہ اپنی نظموں اور اپنی شخصیت کے گہرے تاثر سے مذاقِ سخن کی پرورش کی۔''(۷)

اس میں شک نہیں کہ تیس کی دہائی میں بہت سے پڑھے لکھے نوجوانوں نے نقد و نظر اور شعر و ادب میں تاثیر کے جدید طرزِ احساس سے راہنمائی حاصل کی۔ ان میں خود راشد بھی شامل تھے۔ لیکن خالصتاً 'جدید شاعری' کے حوالے سے انھیں پیش رو قرار دینا آسان نہیں ہے۔ ایک تو یہ اس لیے مشکل ہے کہ انھوں نے جدید طرزِ احساس کا حامل ہونے کے باوجود اردو نظم میں ہیئت و اسلوب کی سطح پر کوئی قابلِ ذکر تبدیلیاں نہیں کیں جبکہ جدید شاعری اس کی دعویدار رہی ہے۔ دوسرے یہ کہ تاثیر کا شمار اردو میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا کرنے والوں میں ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ قیامِ پاکستان کے فوراً بعد انھوں نے اختلافات کے باعث اس تحریک سے علیٰحدگی اختیار کر لی مگر وہ دس گیارہ سال تک اس تحریک کے ساتھ ساتھ چلتے رہے تھے۔ بہرحال ان کی نظموں میں جدیدیت کے بہت سے عناصر موجود ہیں۔ انھی کے زمانے کے ایک اور قابلِ ذکر، روشن خیال اور اعلیٰ تعلیم یافتہ شاعر م۔ حسن لطیفی ہیں۔ انھوں نے بھی ہیئت و اسلوب کے حوالے سے اردو نظم میں کوئی قابلِ ذکر اضافہ نہیں کیا۔ طرزِ احساس کی حد تک انھیں بھی جدید شاعری کا نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی مذہبی حس خاصی بیدار تھی اور اس کے باعث ان کی نظموں میں اصلاحی اور اخلاقی رنگ نمایاں ہو گیا ہے۔ اور یہ رنگ جدیدیت کا غماز نہیں ہے۔

راشد کے نزدیک جن تین شاعروں نے اپنے اپنے طور پر جدید اردو شاعری کا آغاز کیا، ان میں خود راشدؔ کے علاوہ تصدق حسین خالدؔ اور میراجیؔ شامل ہیں۔ (۸) ان میں خالد کو راشد پر اور راشد کو میراجی پر کسی قدر زمانی تقدّم حاصل ہے۔ جہاں تک اثرات کے پھیلاؤ اور رجحان سازی کا تعلق ہے، میراجی اور راشد، دونوں خالد پر فوقیت رکھتے ہیں۔

تصدّق حسین خالد کی شہرت کا انحصار نظم نگاری کے لیے آزاد نظم کی ہیئت کو اپنانے پر ہے۔ ان کے شعری مجموعوں 'سرودِ نو' اور 'لامکاں تالامکاں' میں متعدد آزاد نظمیں شامل ہیں۔ اگرچہ یہ آزاد نظمیں زیادہ تر انگریزی شاعری کی تقلید ہی میں لکھی گئی ہیں اور اس بات کا احساس بہت کم ہوتا ہے کہ آزاد نظم کی ہیئت نظم کیے گیے موضوع کا تقاضا ہونے کی حیثیت سے ناگزیر تھی، تاہم اس دور میں روایتی ہیئتوں کی جبریت سے انحراف کرنا بھی آسان نہیں تھا۔ علاوہ ازیں انھوں نے موضوع کی سطح پر داخلی عناصر کو اپنانے کی سعی کی۔ ان کی نظموں میں رومانویت کا غلبہ محسوس ہوتا ہے کیونکہ انھوں نے مناظرِ فطرت اور مظاہرِ حسن سے شیفتگی کا واضح اظہار کیا ہے۔ لیکن وہ اپنے عہد کے فرد کی بے اطمینانی اور ناآسودگی کو بھی پیش کرتے ہیں جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خارجی موضوعات سے زیادہ اظہارِ ذات اور شخصی تاثرات واحساسات کے بیان کی طرف توجہ دیتے ہیں۔ ان کی بعض نظموں مثلاً 'ایک کتبہ' اور 'حسن قبول' وغیرہ میں علامتی انداز بھی موجود ہے۔

'جدید شاعری' کے حوالے سے راشد اور میراجی کے نام بے حد اہمیت رکھتے ہیں۔ جہاں تک راشد کا تعلق ہے، وہ اردو میں 'جدید شاعری' کا سب سے معتبر حوالہ ہیں۔ کم وبیش نصف صدی کو محیط ان کا تخلیقی سفر 'ماورا'، 'ایران میں اجنبی'، 'لا = انسان' اور 'گماں کا ممکن' میں مرحلہ وار ارتقائی تسلسل کا حامل محسوس ہوتا ہے اور وہ ہر مجموعے میں جدیدیت کے علمبردار کے طور پر ظہور کرتے ہیں۔ ان کی شاعری نہ تو محض زبان کی شاعری ہے نہ محض کیفیات کی بلکہ وہ فکر و دانش کے شاعر ہیں۔ وہ خود بھی سوچتے سمجھتے ہیں اور سوچنے سمجھنے پر آمادہ بھی کرتے ہیں۔ ان کی سوچ کا دائرہ خاصا وسیع ہے۔ اس میں فرد کی نفسیات کا تحلیل و تجزیہ بھی شامل ہے اور اجتماعی نفسیات کی بصیرت بھی۔ جب وہ بیروں بینی پر آئے تو انھوں نے ملکی سیاست و معاشرت سے لے کر وسط ایشیا اور تیسری دنیا کے محکوم ممالک کی حالت پر بھی غور و فکر کیا۔ اور وہ بھی اس انداز سے کہ ان کی شاعری، شاعری ہی رہی، پراپیگنڈا نہ بنی۔ اور پھر وہ اس سے بھی آگے بڑھے اور ان کا احاطۂ خیال پھیل کر بین الاقوامی، عالمگیر اور آفاقی ہو گیا۔ وہ مذہبی، جغرافیائی، لسانی اور دوسری حد بندیوں کو توڑتے ہوئے ایک ایسے عالمی انسان کے قصیدہ خوان بن گئے جو ایک نیا آدرشی انسان ہے۔ ایک ایسا انسان جس کے اندر اور باہر یا باطن اور ظاہر میں کامل ہم آہنگی ہے۔ جو اس دنیا میں نہ حاکم ہے اور نہ محکوم۔ ایسے انسان کے خواب راشد کی فکر و دانش کا خاص حوالہ ہیں اور اس حوالے کی بدولت وہ اپنی شاعری میں آفاقیت پیدا

کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے یہ وسیع و عریض دنیا راشد کے نزدیک ایک گلوبل ولیج (Global Village) ہے اور ان کی طرح دنیا کا ہر انسان رنگ و نسل کی تفریق کے بغیر اسی گاؤں کا باسی ہے۔ راشد کے ہاں فکر و دانش کی ایک اور سطح بھی ہے جس کا تعلق دروں بینی سے ہے لیکن یہ دروں بینی ابتدائی دور کی یک سطحی شاعری سے یکسر مختلف ہے۔ یہ رجحان بطور خاص آخری دو مجموعوں میں نمایاں ہوا ہے۔ یہ انسان کے باطن کی غواصی سے عبارت ہے۔ اسی طرح جدید اردو شاعری کے لیے راشد کی بہت بڑی دین یہ ہے کہ انھوں نے' آزاد نظم' کو ایسی معراج عطا کر دی جس کے باعث ابتدا میں بغاوت کے مترادف خیال کی جانے والی یہ ہیئت بعد ازاں نظم نگاری کے لیے مقبول ترین وسیلۂ اظہار ثابت ہوئی۔ مزید یہ کہ انھوں نے اسالیبِ اظہار میں نئے نئے علائم و رموز اور تکنیکی تنوّعات کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے فکر اور فن، دونوں سطحوں پر آگے ہی آگے بڑھتے چلے جانے کا سلسلہ جاری رکھا۔ وارث علوی کا یہ جملہ فکری ارتقا کی طرف عمدہ اجمالی اشارہ کرتا ہے:

> ''راشد کی شاعری کا سفر رومانیت سے حقیقت پسندی اور حقیقت پسندی سے ایک صحتمند آدرش کی تلاش کا سفر ہے۔'' (۹)

اس سفر میں ان کا فن بھی نکھرتا چلا گیا۔ انھوں نے اپنے تخلیقی سفر کے ہر ارتقائی مرحلے میں اردو نظم کے دامن کو مالا مال کیا۔ ان کے نام اور کام کے بغیر جدید اردو نظم کا تصوّر کرنا بھی محال ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر وزیر آغا کی مندرجہ ذیل رائے کو مبالغہ آمیز قرار دے کر ٹالنا آسان نہیں ہے:

> ''جدید اردو نظم میں راشد کو ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اور اگر لحظہ بھر کے لیے راشد کی نظم کو اردو ادب سے خارج کر دیا جائے تو جدید اردو نظم مفلس اور بے آبرو نظر آنے لگے۔'' (۱۰)

'میراجی کی نظمیں' اور 'تین رنگ' جیسے شعری مجموعوں کے خالق میراجی کی اہمیت کا بنیادی حوالہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو نظم میں اس جہت کے خدوخال نمایاں کر دیے جو باطن کی غوّاصی یا دروں بینی کی جہت ہے۔ وہ باہر سے اندر کی طرف دیکھنے والے شاعر ہیں اور ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک نظم کی بنیادی جہت یہی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''میراجی کی نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور یہی نظم کی بنیادی جہت بھی ہے۔ ظاہر کہ اس جہت کو اختیار کرنے سے نظم میں 'باطن کی دنیا' نسبتاً زیادہ اجاگر ہوتی ہے''۔ (۱۱)

اسی سے شاعر کے انفرادی اسلوب کا تعیّن ہوتا ہے کیونکہ باطن کی انفرایت سے لب و لہجہ منفرد ہو جاتا ہے۔ میراجی نے اردو نظم کو فکر و فن، دونوں کی سطح پر وسعت دی ہے۔ وہ مغرب کی ادبی تحریکوں (مثلاً علامتیت، تاثریت اور

سرّ ئیلزم) سے آگاہ تھے۔ اسی طرح انھیں جدید نفسیات سے بھی اچھی واقفیت تھی۔ اپنے مطالعے سے حاصل کردہ تنقیدی شعور کو کام میں لاتے ہوئے انھوں نے جدید اردو نظم میں بہت اضافے کیے۔

جہاں تک میراجی کی نظموں کے موضوعات کا تعلق ہے، ان میں عہد جدید کے فرد کی نفسیاتی، ذہنی اور جنسی الجھنیں سرفہرست ہیں۔ ان کے ہاں ایک ایسا فرد دکھائی دیتا ہے جو داخلی کرب میں مبتلا ہے اور معاشرے کی ناروا اخلاقی پابندیوں کو توڑ کر آزاد فضا میں سانس لینے کی خواہش رکھتا ہے۔ اس ضمن میں جنسی جذبے کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ عقیل احمد صدیقی کے الفاظ میں:

> ''میراجی کی بعض نظموں میں جنس اور جنسی وصال کے تعلق سے سماجی جبر اور اس سے چھٹکارا پانے کی کوشش ملتی ہے۔'' (۱۲)

میراجی نے اگرچہ جدید علمی و ادبی سرچشموں سے بھی فیض حاصل کیا تاہم ان کی پہچان کا ایک بنیادی حوالہ ہندوستانی دیومالا (Indian Mythology) سے گہری رغبت ہے۔ ان کی نظموں میں ایک واضح تہذیبی اور ارضی حوالہ ملتا ہے۔ وہ دھرتی اور اس سے وابستہ مظاہر کی طرف والہانہ انداز میں لپکتے ہیں۔ اسی لیے ڈاکٹر وزیر آغا میراجی کی شاعری کو 'دھرتی پوجا کی مثال' قرار دیتے ہیں۔ رقمطراز ہیں:

> ''اردو نظم میں میراجی وہ پہلا شاعر ہے جس نے محض رسمی طور پر ملکی رسوم، عقاید اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور نہ مغربی تہذیب کے ردِّعمل کے طور پر اپنے وطن کے گیت گائے ہیں بلکہ جس کی روح دھرتی ماتا کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم ملکی روایات، تاریخ اور دیومالا سے مملو ہے۔'' (۱۳)

میراجی کی نظمیں اپنے عہد کے معروف انقلابی نعروں سے محفوظ اور لطیف احساسات سے معمور ہیں۔ انھوں نے موضوع اور مزاج کے اعتبار سے ہی اردو نظم میں ایک جدید طرزِ احساس پیدا نہیں کیا بلکہ فنی و اسلوبیاتی اعتبار سے بھی وہ جدیدیت کے علمبردار ہیں۔ راشد کے بعد اردو میں آزاد نظم کو تمام رعنائیوں کے ساتھ لکھنے اور فروغ دینے والوں میں میراجی کا نام سب سے بلند ہے۔ اسی طرح انھوں نے نئے استعاروں، نئی علامتوں اور نئی تمثالوں کے ذریعے معنویت کی ترسیل کی ہے اگرچہ ان کی علامتیں اور استعارے بظاہر روایتی بھی ہیں مگر معنویت کے لحاظ سے وہ بالکل تازہ معلوم ہوتے ہیں۔ جدید اردو نظم کے اس نمائندہ شاعر کے بارے میں مجموعی طور پر ڈاکٹر انور سدید کے لفاظ میں یہ کہا جاسکتا ہے:

> ''میراجی علامت، استعارہ اور تمثال کے شاعر تھے۔ انھوں نے بات کو پھیلانے کے بجائے سمیٹنے کی کوشش کی۔ اور معنی کو سطح پر بکھیرنے کے بجائے بیج کی طرح اسے پتیوں میں چھپا دیا۔

میراجی نے قدیم ماضی کو ایک پروہت کی آنکھ سے دیکھا اور ایک مخلص عبادت گزار کی طرح اسے زندہ کرنے کی سعی کی۔ چنانچہ ان کی شاعری میں نہ صرف ہندوستانی تہذیب کا ارضی پہلو پیدا ہوا بلکہ انھوں نے جنس کے منہ زور جذبے کو بھی موضوع بنایا۔ اور اسے زندگی کی ایک زندہ علامت اور فعال قوت کے طور پر فنکاری سے استعمال کیا۔''(۱۴)

حلقۂ ارباب ذوق کے حوالے سے میراجی اور راشد کے بعد جن نظم نگاروں نے اعتبار حاصل کیا ان میں یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، عظیم قریشی، مبارک احمد اور مجید امجد وغیرہ شامل ہیں۔ ان شاعروں نے اردو نظم کو موضوع و مواد اور ہیئت و اسلوب، ہر دو اعتبار سے باثروت بنایا۔ جہاں تک مجید امجد کا تعلق ہے، یہ باقاعدہ طور پر تو کسی بھی ادبی تحریک یا حلقے کے ساتھ وابستہ یا منسلک نہیں رہے لیکن معنوی اعتبار سے انھیں حلقۂ ارباب ذوق کے نظم نگاروں میں ہی شامل کیا جا سکتا ہے۔ ان کی شاعری 'جدید شاعری' ہی کا تسلسل ہے۔ ان کی شعری عظمت اور ادبی ساکھ کے پیشِ نظر یہاں ان کی نظم نگاری کی بنیادی خصوصیات کا تذکرہ کرنا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے۔

مجید امجد ان شاعروں میں سے ہیں جن کے ہاں موضوعات کی ایک وسیع دنیا آباد ہوتی ہے۔ ان کے ہاں فطرت کے مظاہر سے دلچسپی کا رنگ بھی ہے، عہد حاضر کا آشوب بھی، وقت کی جبریت کے باوجود زندگی گزارنے کی لگن بھی، ما بعد الطبیعیاتی حقائق بھی، معاشی، معاشرتی اور تہذیبی مسائل بھی۔ ان سب چیزوں کو انھوں نے اپنی نگاہ سے دیکھا ہے۔ وہ بظاہر چھوٹی چھوٹی چیزوں اور فطرت کے مظاہر سے اپنی نظموں کے لیے مواد اخذ کرتے ہیں اور پھر ان کی بنیادوں پر نظمیں تعمیر کرتے چلے جاتے ہیں۔ عقیل احمد صدیقی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''مجید امجد زندگی اور فطرت کے بظاہر معمولی واقعات و مناظر کو لے کر نظم کی تعمیر کرتے ہیں۔ یہ واقعات و مناظر تخیّل کی پیداوار نہیں ہوتے بلکہ ماحول سے ماخوذ اور مشاہدہ ہوتے ہیں۔ اس سے ان کی شاعری میں مجموعی طور پر 'ارضیت' اور اپنی مٹی سے جڑے ہونے کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔''(۱۵)

جس طرح مجید امجد کے موضوعات متنوّع ہیں، اسی طرح انھوں نے اپنی نظموں کے لیے متنوع ہیئتیں بھی اپنائی ہیں۔ ان میں روایتی ہیئتیں بھی ہیں، مغربی ہیئتیں بھی، مخلوط اور امتزاجی ہیئتیں بھی اور ایسی ہیئتیں بھی جو انفرادی تجربے کی ذیل میں آتی ہیں۔ وہ ہیئتوں کی تشکیل میں خاصی کاوش کرتے ہیں مگر ان کے جذبہ و احساس کی توانائی میکانکیت کا احساس پیدا نہیں ہونے دیتی۔ انھوں نے تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں سے بھی خوب کام لیا ہے اور عروضی تصرفات بھی کیے ہیں۔ ان کے ہاں زبان و بیان کی رنگارنگی بھی دکھائی دیتی ہے مگر وہ فکر و فن اور موضوع و اسلوب میں ایسا توازن قائم کر دیتے ہیں جو زبردست تاثر پیدا کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

اردو نظم کے ارتقائی سفر میں ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق آزادی کے بعد بھی اپنے اپنے اثرات کا سلسلہ جاری رکھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ شاعر جن کا اوپران دونوں دھاروں کے ضمن میں تذکرہ ہوا ہے، ان میں سے بھی اکثر شاعروں کا مقام آزادی کے بعد کے برسوں تک پھیلی ہوئی مسلسل ادبی ریاضت کے نتیجے میں متعین ہوا۔ ان کے علاوہ بھی شعرا کا ایک طویل سلسلہ ہے جو آزادی کے بعد سامنے آیا۔ ان شعرا میں سے بعض ترقی پسند تحریک، بعض حلقۂ ارباب ذوق اور اکثر دونوں سرچشموں سے سیراب ہوئے۔ مخلوط اثرات کا سبب یہ ہے کہ ان دونوں تحریکوں کے ساتھ شدید وابستگی اور شدید ردِّعمل کے رویّے وقت گزرنے کے ساتھ نرم پڑ گئے۔ بہرکیف اردو نظم باثروت ہوتی چلی گئی۔ اوراب جبکہ آزادی کو ساٹھ سال سے زیادہ کا عرصہ گزر چکا ہے، پیچھے مڑ کر دیکھیں تو شعرا کا ایک طویل سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ ان شعرا میں مذکورہ بالا شعرا کے علاوہ صفدر میر، وشوامتر عادل، سید فیضی، منظر سلیم، تخت سنگھ، مخمور جالندھری، سردار انور، بلراج کومل، عارف عبدالمتین، ظہور نظر، فارغ بخاری، جمیل ملک، قاضی سلیم، منیر نیازی، وزیر آغا، شاذ تمکنت، شاد امرتسری، عرش صدیقی، نور بجنوری، شہریار، اعجاز فاروقی، نذیر ناجی، جیلانی کامران، افتخار عارف، انیس ناگی، سلیم الرحمٰن، زاہد ڈار، شہاب جعفری، ادیب سہیل، احمد شمیم، کرشن ادیب، محمد علوی، صلاح الدین ندیم، کمار پاشی، مخمور سعیدی، رحمان فراز، عمیق حنفی، بشر نواز، عزیز تمنّائی، امجد اسلام امجد، ریاض مجید، رشید نثار، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، وقار عزیز، آفتاب اقبال شمیم، نثار ناسک، تبسم کاشمیری، سہیل احمد، رب نواز مائل، مسعود منور، انور محمود خالد، پروین شاکر، شہزادہ حسن، سرمد صہبائی اور بہت سے دوسرے شاعر شامل ہیں۔

چونکہ آزادی کا حصول تقسیم ہند کی صورت میں ہوا، اس لیے 1947ء کے بعد کی اردو نظم بھی دیگر اصنافِ ادب کی طرح، موضوعات اور لسانی خصوصیات کے حوالے سے کسی قدر دو سرحدوں میں بٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اس میں ہندوستان اور پاکستان کے سیاسی وسماجی حالات کے فرق کو بڑا دخل حاصل ہے۔ شروع شروع میں تو دونوں ملکوں کے نظم نگاروں نے تقسیم ہند کے موقع پر رونما ہونے والے فسادات اور قتل وغارت گری اور تذلیلِ انسانی کے روح فرسا واقعات کو موضوع بنایا لیکن اس قسم کے مشترکہ موضوعات ہنگامی نوعیت کے تھے۔ بعد میں ہندوستان اور پاکستان میں جمہوریت اور عسکری آمریت کے فرق نے موضوعات کے فرق کی صورت اختیار کی۔ لیکن آسودگی اور اطمینان کی فضا دونوں میں سے کسی ملک میں بھی قائم نہ ہوسکی اور آزادی کے تصوّر کے ساتھ وابستہ آرزوؤں کی شکستگی نے خوابوں کو بکھیر کر رکھ دیا۔ سب سے بڑا مسئلہ یہ پیدا ہوا کہ ہندوستان اور پاکستان اچھے ہمسایہ ملک نہ بن سکے اور آزادی کے موقع پر انگریز سامراج سے ورثے میں ملنے والے متنازعہ امور کے نتیجے میں وسائل سے بڑھ کر

حصولِ اسلحہ کی دوڑ شروع ہوگئی جس نے ایک طرف تو عوام الناس کی زندگی کو تلخ اور معاشی استحصال کی تصویر بنا دیا اور دوسری طرف دونوں ملکوں کے مابین 1965ء اور 1971ء میں دو جنگیں بھی ہوئیں۔ظاہر ہے کہ شاعروں کا حسّاس طبقہ ان حالات و واقعات سے بیگانہ نہیں رہ سکتا تھا۔ چنانچہ آزادی کے بعد کی نظموں میں ان کا عکس عمرانی شعور بن کر ظاہر ہوا۔

حوالہ جات

۱۔ عزیز احمد۔ ترقی پسند ادب۔ ملتان: کارانِ ادب، ۱۹۸۶ء۔ ص ۴۷

۲۔ خلیل الرحمٰن اعظمی۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۹ء۔ ص ۱۳۷

۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ اردو شاعری کا مزاج۔ لاہور: مکتبہء عالیہ، ۱۹۹۳ء۔ ص ۳۷۸

۴۔ ن م راشد۔ لا = انسان۔ لاہور: المشال، ۱۹۶۹ء۔ ص ۱ تا ۳

۵۔ ن م راشد۔ 'جدید اردو شاعری'۔ مشمولہ، نیا دور۔ کراچی: شمارہ ۲۷-۲۸، سنہ ندارد۔ ص ۱۶۶

۶۔ ڈاکٹر انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ کراچی: انجمن ترقیِ اردو پاکستان، ۱۹۸۵ء۔ ص ۵۵۴-۵۵۵

۷۔ بحوالہ، فیاض محمود ۔ مدیر خصوصی؛ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند ۔ جلد دہم۔ لاہور : پنجاب یونیورسٹی ، ۱۹۷۲ء۔ ص ۴۱۵

۸۔ ن م راشد۔ 'جدید اردو شاعری'۔ مشمولہ، نیا دور۔ کراچی: شمارہ ۲۷-۲۸، سنہ ندارد۔ ص ۱۶۶

۹۔ وارث علوی۔ اے پیارے لوگو۔ نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱ء۔ ص ۲۲۵

۱۰۔ ''ن م راشد'' ۔ مشمولہ، ن م راشد- ایک مطالعہ (مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی) کراچی: مکتبۂ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔ ص ۱۸۵

۱۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ اردو شاعری کا مزاج۔ ص ۳۹۱

۱۲۔ عقیل احمد صدیقی۔ جدید اردو نظم ___ نظریہ و عمل۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۰ء۔ ص ۱۹۲

۱۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ نظم جدید کی کروٹیں۔ لاہور: ادبی دنیا، سنہ ندارد۔ ص ۷۷

۱۴۔ ڈاکٹر انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ ص ۸۵۹

۱۵۔ عقیل احمد صدیقی۔ جدید اردو نظم-نظریہ و عمل۔ ص ۳۰۶

ڈاکٹر جمیل جالبی بحیثیت مدون

ڈاکٹر روبینہ رفیق*
ڈاکٹر عقیلہ شاہین**

Abstract:

Doctor Jameel Jalbi is a great writer, a literary, luminary, a historian, a researcher, an intellectual, translator and a critic of highest caliber of the day. The greatest achievement of his life is his work on "Tadveen-e-Mattan" which has become his identity. "Tadveen-e-Mattan" is a form of scientific research in which the published or un-published creative work of an author is searched, discovered, collected and categorized with incessant struggle and diligence to make it meaningful and communicative, for instance, "Dewan-e-Hassan Shoqi", "Dewan-e-Nusrit" and Masnavi "Kadam Rao Padam Rao" are the evidence of his dedication, valor, steadfastness and passion. The editing of Masnavi "Kadam Rao Padam Rao" that is the first known poetic masterpiece of Urdu Literature is a unique contribution to the language and literature. For that matter he has been awarded with the D.Lit degree (that is the highest degree in the world) by Sindh University. This article is about his services regarding his research and editing pursuits.

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونی ورسٹی بہاول پور
** ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونی ورسٹی، بہاول پور

مرحلہ سب سے مشکل اور جاں گسل ہے۔ محقق نہ صرف اُن تمام سوالیہ نشانات پر غور وفکر کرتا ہے جو کسی باز یاب نسخے سے متعلق ذہن میں پیدا ہوتے ہیں کہ کیا یہ مخطوطہ واقعتاً اُسی مصنف کا ہے جس کا نام تحریر ہے۔ اِس میں کوئی الحاقی یا جعلی متن تو شامل نہیں کر دیا گیا؟ کیا یہ اُسی زمانے کی تخلیق ہے جس کا محقق نے اندازہ لگایا ہے؟ یا اس سے کسی اور دور میں کسی اور ماہر نے اپنی صلاحیتوں سے یہ شکل دی ہے۔ یوں وہ روایت کو درایت کے عمل سے گزارتے ہوئے اشتباہ اور التباس کی بجائے سائنٹفک صداقت سامنے لاتا ہے۔ اس طرح وہ حقائق اور تخلیقی تجربات جو ماضی کا سرمایہ ہوتے ہیں وہ ادبی تاریخ کا اہم حصہ بن جاتے ہیں۔

تدوین عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی 'جمع کرنا'، 'تالیف کرنا' اور 'مرتب کرنا' کے ہیں۔ متن بھی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی 'وسط'، 'جمع' یا وہ تحریر وعبارت ہے جس کی تفہیم ممکن ہو۔ اس میں نظم، نثر، تخلیقی یا غیر تخلیقی کی کوئی قید نہیں۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ تحریری صورت میں موجود ہو چاہے یہ تحریر پتھر، چٹان، دیوار یا چمڑے پر ہی کیوں نہ لکھی گئی ہو۔ تدوین متن وہ عملی فن ہے جس میں مرتب و مدوّن اپنے تحقیقی وتنقیدی شعور کے ساتھ کسی قلمی نسخے یا تصنیف کو تحریر و املا کی صحت کے ساتھ ترتیب دیتا ہے۔ بعض اوقات متن کے اجزاء منتشر حالت میں ہوتے ہیں چنانچہ محقق کوشش کرتا ہے کہ مصنف کی منشا کے مطابق اسے ترتیب دے۔ جیسا کہ ڈاکٹر نورالاسلام صدیقی کا کہنا ہے:

> ''تدوین متن یعنی متن کی تصحیح وترتیب دراصل ایک عملی فن ہے جس میں مدوّنِ کتاب اپنی پوری توجہ اور محنت سے کسی مصنف کی کتاب کو پوری صحت کے ساتھ ترتیب دیتا ہے۔ سب سے پہلے تو وہ اصل متن کو تلاش کرتا ہے خواہ وہ ایک جگہ ہو یا اس کے اجزاء منتشر حالتوں میں مختلف جگہوں پر ہوں، اُسے فراہم کرتا ہے پھر اس متن کو منشائے مصنف کے مطابق ترتیب دیتا ہے۔(۱)

نورالاسلام صدیقی کے اس خیال کی عملی مثال محمد حسین آزاد کی 'نیرنگِ خیال' کہی جاسکتی ہے جس کے منتشر اجزاء کو اکٹھا کر کے آغا محمد طاہر نے ۱۹۲۳ء میں دونوں حصوں کو مدوّن کر کے ایک کتاب بنا دی۔ گویا تدوین کسی تخلیق کے منتشر اجزاء کو صحیح ترتیب سے جمع کرنا یا کسی مصنف کی منتشر تخلیقات یا اِن تخلیقات کے مختلف نسخوں کا موازنہ کر کے درست متن مرتب کرنا ہے۔ کوئی بھی قابلِ تفہیم عبارت جو کسی عہد کے ادبی اور لسانی رجحانات کی نشان دہی کرے اِسی سلسلے کی کڑی ہوگی۔ متن کسی مصنف کے اصل الفاظ تحریر یا عبارت کا نام ہے۔ اگر اس تحریر کی تفسیر، تبصرہ یا حواشی لکھے جائیں تو یہ اضافی عبارت ہوگی۔ گویا اِس خیال کے تحت متن کی دو قسمیں بنتی ہیں۔ اصل متن اور اضافی متن۔ کچھ متون ایسے ہوتے ہیں جنہیں مصنف بولتا اور کاتب لکھتا ہے۔ یہ املائی یا تقلیدی متن کہلائے گا۔ متن کی ایک اہم صورت سماعی متن بھی ہے۔ وہ کہانیاں اور وہ سچائیاں جو اسلاف سے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی ہیں جنہیں لوک

ورثہ یا لوک ادب کہا جاتا ہے، سماعی متن کے زمرے میں آتا ہے۔ تدوین تحقیق وتنقید کے مجموعے اور امتزاج کا نام ہے۔ تحقیق کے مرحلے میں متن کی تلاش اُس کے الحاق و اضافات، تصریفات اور گم شدہ کڑیوں کا سراغ لگایا جاتا ہے۔ اگر متن پر تاریخ اور سنہ درج ہے تو محقق کا کام آسان ہو جاتا ہے کہ وہ درج شدہ تاریخ وسنہ کی مدد دے اُس عہد کی دوسری تخلیقات سے موازنہ کرتا ہے۔ اگر تاریخ درج نہ ہو تو وہ موضوع، زبان و املا، فن کتابت، کاغذ اور روشنائی جیسی جزئیات اور باریکیوں سے زمانے کا تعین کرتا ہے۔ محقق معروضی اور موضوعی مطالعے کے بعد منضبط متن کا تنقیدی جائزہ لیتا ہے۔ تدوین متن میں اصلی متن کی تلاش بنیادی مرحلہ ہے۔ مختلف کتابوں کے مختلف زمانوں میں شائع ہونے والے ایڈیشن یا ایک ہی مخطوطے کے متعدد نسخے اگر متن میں اختلاف رکھتے ہیں تو ان مختلف مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نسخوں میں بہتر نسخے کو اصل متن قرار دے کر تدوین کی جاتی ہے۔ بعض اوقات متن کی تبدیلی خود مصنف کے ہاتھوں عمل میں آتی ہے۔ اس کی بہت اہم مثال ممتاز مفتی کا سوانحی ناول 'علی پور کا ایلی' ہے۔ جس نے ممتاز مفتی کا یہ بیان باطل قرار دیا ہے کہ وہ اپنا لکھا کاٹتے نہیں تھے۔ 'علی پور کا ایلی' کا پہلا ایڈیشن ۱۹۶۱ء میں، دوسرا ۱۹۶۹ء میں اور تیسرا ایڈیشن ۱۹۸۴ء میں چھپا۔ ان تینوں ایڈیشنز کا مطالعہ کریں تو پتا چلتا ہے کہ ممتاز مفتی نے مختلف ابواب کے عنوانات تبدیل کرنے کے ساتھ ساتھ متون میں بہت سی تبدیلیاں کی ہیں۔ الفاظ کی ترمیم واضافے کے علاوہ کہیں کہیں پورے کے پورے جملے حذف کر دیئے ہیں۔ مدوّن کا فریضہ یہ ہے کہ وہ تبدیلیوں کی نشان دہی کرتے ہوئے صحیح متن فراہم کرے۔ تحقیق و تنقید دونوں کی اہلیت اور مزاج ہی سے تدوین متن کا فریضہ سرانجام دیا جاسکتا ہے۔ اس فریضے کو نظر انداز کرنا گویا اپنی ادبی وتاریخ ورثے کا انحراف ہے۔ اسی نکتے کی اہمیت کا احساس پروفیسر محمد حسن یوں دلاتے ہیں:

> ''اُردو میں تحقیق کا سب سے پہلا اور بنیادی مسئلہ تحقیق متن اور تصحیح متن کا ہے۔ تصحیح متن سے مراد میری یہ ہے کہ متداولہ کلیات یا تصانیف میں جو الحاقی یا غیر مستند حصے شامل ہو گئے ہیں اُن کی نشان دہی کی جائے اور جو حصے شامل ہونے سے رہ گئے ہیں انہیں شامل کیا جائے۔ تحقیق متن سے مراد یہ ہے کہ اصل مصنف نے جس طرح لکھا ہے اسی شکل میں متن کو پیش کر دیا جائے۔ اُردو ادب کی بڑی بدقسمتی ہے کہ تحقیق وتنقید کی تمام کامیابیوں اور کامرانیوں کے اعلان کے باوجود بھی ابھی تک ہمارے اساتذہ کی تحریروں کا بھی صحیح متن فراہم نہیں ہو سکا ہے۔'' (۲)

چنانچہ اسی بنیادی مسئلے کا حل تلاش کرنے کے بعد بھی تحقیق وتنقید کے اصل راستے کھل سکیں گے۔

اُردو میں تدوین متن کی روایت تقریباً ڈیڑھ صدی پرانی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کے نظریۂ روایت پسندی میں ایک نکتہ یہ بھی شامل ہے کہ کسی بھی معاشرے کو جاننے اور سمجھنے کی کوشش اُس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی جب

ہم اپنے اسلاف کے افکار و خیالات اور ادبی و تخلیقی ورثے سے آشنا نہ ہوں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ ماضی میں تخلیق کیا گیا ادب تصحیح متن کے ساتھ شائع کیا جائے۔ چنانچہ کسی مصنف کی کتاب کو مرتب کرنا، کسی تصنیف کے قدیم ایڈیشن کو حواشی کے ساتھ نئی شکل عطا کرنا، کسی اہم مخطوطے کو تلاش کر کے مرتب کرنا اور پھر شائع کرنا تدوین متن میں شامل ہے۔ اُردو ادب کی تاریخ میں تدوین متن کے حوالے سے حافظ محمود شیرانی، مولانا حبیب الرحمٰن خاں، امتیاز علی عرشی، ڈاکٹر مسعود حسن رضوی ادیب، مولوی عبدالحق، مالک رام، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سیّد عبداللہ، ڈاکٹر رشید حسن خاں، مشفق خواجہ اور ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ سلیم احمد جیسے محقق شاعر اور نقاد نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''ڈاکٹر جمیل جالبی نئے لوگوں میں اُن گنتی کے چند لکھنے والوں میں سے ایک ہیں جن کی تحریر میرے لیے معنی رکھتی ہے۔ میرے اپنے خیالات کے کئی گوشے مجھ پر واضح نہ ہوتے اگر جمیل کی تحریریں میرے سامنے نہ ہوتیں۔'' (۳)

گویا ڈاکٹر جمیل جالبی علم و ادب کی دنیا کا وہ طلسماتی کردار ہیں جو خود دوسروں کو افکار و خیالات کے اسرار و رموز اُن پر منکشف کرتے ہیں۔ تاریخ، تحقیق، تنقید، ترجمہ، تدوین اور بطور لغت نویس وہ ایک معتبر حوالہ ہیں۔ تہذیب و کلچر پر اُن کے مباحث انہیں ثقافتی رہنما کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ 'تاریخِ ادبِ اُردو' جس کی تین جلدیں منظر عام پر آ چکی ہیں اُن میں اُردو زبان کے آغاز سے لے کر اٹھارہویں صدی کے ادب کو صرف ادبی اور تاریخی حیثیت سے ہی نہیں دیکھا بلکہ برصغیر کے بدلتے تہذیبی عوامل و اثرات اس تاریخ کے پس منظر میں ملتے ہیں۔ جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے:

> ''یہ تاریخِ ادب میری اپنی روح کا سفر ہے جسے میں نے برصغیر کی تہذیبی روح کی تلاش میں کیا ہے۔ سفر جاری ہے اور میری منزل ابھی دور ہے۔'' (۴)

ڈاکٹر جمیل جالبی نے محض اُردو زبان و ادب کی تاریخ ہی نہیں لکھی بلکہ ایک ثقافتی رہنما کی حیثیت سے ہند اسلامی تہذیب کی بازیافت کا اہم فریضہ بھی سرانجام دیا ہے۔ اُن کی تاریخِ ادب ایک علمی، فکری، ادبی اور تہذیبی دستاویز ہے جو اُن کی مسلسل محنت اور جگر کاوی کی روشن مثال ہے۔ انہیں نہ کسی ستائش کی تمنا ہے اور نہ صلہ کی پروا۔ علم و ادب سے عشق ہی نے یہ جوئے شیر اُن سے کھدوائی ہے۔ 'تاریخِ ادبِ اُردو' ان کی برسوں کی ریاضت و محنت کا نتیجہ ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

> ''ڈاکٹر جمیل جالبی ادبی تاریخ میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں مگر نقد و نظر کے میدان میں انہوں نے ادب پارے کو محض ادبی تاریخ کی ایک کروٹ قرار نہیں دیا بلکہ اسے منفرد اکائی کے روپ

میں دیکھا ہے۔''(۵)

اِس منفرد اکائی کی معنویت اور اِس کی اہمیت کا احساس ہی دراصل انہیں تدوین اور ترتیب متن کے فن کی طرف لایا۔ اُردو میں قدیم اور کلاسیکی تخلیقات کو مرتب و مدوّن کرنے کی روایت کچھ زیادہ معتبر نہیں رہی۔ دکنی ادب کے حوالے سے کچھ محققین نے اِس روایت میں جان ڈالنے کی کوشش کی جن میں شمس اللہ قادری، مولوی عبدالحق، نصیرالدین ہاشمی، عبدالمجید صدیقی، عبدالقادر سروری ، ڈاکٹر محی الدین زور اور ڈاکٹر جمیل جالبی خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ دکنیات کے حوالے سے ڈاکٹر جمیل جالبی نے 'دیوانِ حسن شوقی'، 'دیوانِ نصرتی' اور مثنوی 'کدم راؤ پدم راؤ' کے متون کو مرتب کیا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی سے پہلے مولوی عبدالحق نے ۱۹۲۹ء میں حسن شوقی کی دو مثنویوں اور تین غزلوں کو قدیم اُردو میں پیش کیا۔ سخاوت مرزا اور حسینی شاہد نے حسن شوقی کی کچھ غزلیات تلاش کیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے سامنے حسن شوقی پر کام کرنے کا کوئی باقاعدہ منصوبہ نہیں تھا۔ ۱۹۶۶ء میں 'تاریخ ادبِ اُردو' کی پہلی جلد مرتب کرتے ہوئے انجمن ترقیٔ اُردو پاکستان کے قدیم مخطوطات میں انہیں حسن شوقی کا کلام ملا جسے انہوں نے بڑے غور و خوض سے مرتب کیا۔ اس مرتب دیوان میں حسن شوقی کی دو مثنویاں 'فتح نامہ نظام شاہ' اور مثنوی 'میزبانی نامہ' کے علاوہ تیس غزلیں اور ایک طویل نظم شامل ہے۔ یہ دیوان ۱۹۷۱ء میں انجمن ترقیٔ اُردو نے شائع کیا۔ حسن شوقی عادل شاہی دور کا وہ نمائندہ غزل گو شاعر تھا جس کی شاعری کی موضوعاتی اور ہئیتی ساخت اور جمال پرستی سے ولی تک نے استفادہ کیا تھا لیکن وہ وقت کی دھند میں کہیں کھو گیا۔ چنانچہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے نہ صرف اس کا کھوج لگایا بلکہ معاصرین اور قدیم اُردو شاعری کے منظر نامے میں اُس کی قدر و قیمت کا تعین بھی کیا۔ رومانیت، جمال پرستی اور حسن و عشق کا بیان حسن شوقی کی غزلوں کا بنیادی موضوع ہے۔ جیسا کہ لکھتے ہیں:

> ''حسن شوقی کی غزل میں وصال کی خوشبو اُڑتی محسوس ہوتی ہے۔ محبوب اور اُس کی ادائیں حسن و جمال کی دلربائیاں، آنکھوں کا تیکھا پن، خدوخال کا بانکپن، موتی سے دانت، کلیوں جیسے ہونٹ، کٹھن ہیرے کی طرح تل، سروقد، مکھ نور کا دریا، دلِ عاشق کو پھونک دینے والا سراپا اس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں۔''(۶)

گویا ڈاکٹر جمیل جالبی ترتیب و تدوین متن کو صرف کلام کو مرتب کرنا ہی نہیں سمجھتے بلکہ تاریخی، تحقیقی اور تنقیدی اعتبار سے بھی اُس کا جائزہ لیتے ہیں۔ انہوں نے حسن شوقی کی مثنویات کو بھی مثنوی کے فن پر پرکھتے ہوئے موضوعات اور اسالیب کا بھرپور تجزیہ کیا ہے۔ فارسی اور ہندی زبان کے اثرات کے علاوہ وہ مشکل الفاظ قدیم اور جدید اُردو کی فرہنگ بھی دیتے ہیں تاکہ کلام کو صحیح طور پر سمجھا جا سکے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کا مؤقف ہے کہ اگر واقعتاً ہمیں اپنی تاریخ، تہذیب، روایت، زبان و ادب سے محبت

ہے تو ہمیں حسن شوقی جیسے شاعروں کو نہ صرف تلاش کرنا ہوگا بلکہ اُن کے کلام کو مرتب کرنے کے ساتھ ساتھ اُن کی پیش کردہ روایات کو بھی دیکھنا ہوگا کہ بعد کا ادب انہی روایات کی توسیع ہے:

''روایت یوں ہی نہیں بنتی اور بدلتی ہے جب سینکڑوں شاعر برسوں تک اپنے خونِ جگر سے راوی کے درخت کی آبیاری کرتے ہیں تب کہیں تخلیق کا سدا بہار پھول کھلتا ہے جسے کوئی ولی کہتا ہے، کوئی حافظ، سعدی، میر، غالب اور اقبال کا نام دیتا ہے۔ کوئی دانتے اور چوسر کے نام سے یاد کرتا ہے اور ہم حسن شوقی جیسے شاعروں کو بھول جاتے ہیں۔''(۷)

ڈاکٹر جمیل جالبی اپنے آپ کو صرف ادبی ماخذات کی تلاش و جستجو تک محدود نہیں کرتے بلکہ حقیقتوں کی تلاش میں غیر ادبی ماخذات کو بھی پوری توجہ دیتے ہیں۔ انہوں نے حسن شوقی کی مثنویوں کا تجزیہ کرتے ہوئے انہیں اُس دور کے تاریخی اور شاہی واقعات کی تفہیم قرار دیا ہے جن پر فارسی اور ہندی دونوں اسالیب کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ حسن شوقی کے مشکل اور نامانوس الفاظ کی فرہنگ سے اُس کے کلام کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے جسے ڈاکٹر جمیل جالبی نے بڑی محنت سے مرتب کیا ہے۔ عربی، فارسی، ہندی، پنجابی، ہریانی، کھڑی، برج بھاشا، مرہٹی اور سنسکرت کے الفاظ اور اُن کے مفاہیم، اُن کی علمیت اور قابلیت کو سامنے لاتے ہیں، ساتھ ہی وہ ایک ماہر لسانیات کے طور پر اُردو زبان کی نتیجہ خیز معنویت کو بھی پیش کرتے ہیں:

''حسن شوقی کی زبان اُس زمانے کے دکن کی عام بول چال کی زبان ہے۔ اِس میں اُن تمام بولیوں اور زبانوں کے اثرات کی ایک کھچڑی سی پکتی دکھائی دیتی ہے جو آئندہ زمانے میں ایک جان ہو کر اُردو کی معیاری شکل متعین کرتے ہیں۔''(۸)

گویا وہ حسن شوقی کی لفظیات و اسالیب میں اُردو کی ترقی یافتہ صورت دیکھتے ہیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی 'دیوانِ نصرتی' کے مرتب و مدوّن ہونے کی حیثیت سے خاص پہچان رکھتے ہیں۔ اُن کی تحقیق کے مطابق نصرتی سلطنتِ بیجاپور گیارہویں صدی ہجری کا آخری بڑا شاعر تھا جس نے تین بادشاہوں محمد عادل شاہ، علی عادل شاہ اور سکندر عادل شاہ کا دورِ حکومت دیکھا تھا۔ 'دیوانِ نصرتی' اوّلاً مجلس ترقی ادب لاہور کے سہ ماہی رسالے 'صحیفہ' میں شائع ہوا۔(۹) ۱۹۷۲ء میں اِس کی دوسری اشاعت قوسین لاہور کی جانب سے منظر عام پر آیا۔ دیوانِ نصرتی میں نصرتی کی مثنویات، قصائد، ہجو، غزلیات، قطعات اور رباعیات شامل ہیں۔ نصرتی کی مثنویات 'گلشنِ عشق، علی نامہ اور تاریخِ اسکندری، شمس اللہ قادری ۱۹۲۹ء میں شائع کر چکے تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کو نصرتی کی غزلیات، رباعیات، ہجو اور قطعات 'تاریخِ ادبِ اُردو' کی پہلی جلد مرتب کرتے ہوئے انجمن ترقی اُردو میں مختلف بیاضوں میں ملے۔ کلامِ نصرتی کے حوالے سے اگرچہ یہ کام اِس سے قبل ۱۹۴۴ء میں مولوی عبدالحق بھی کر چکے تھے

لیکن کچھ رباعیات اور غزلیات اُن کے مرتب کردہ دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی تحقیق، تنقید، تاریخ اور تہذیب کے وسیع تناظر میں تصنیف وصاحبِ تصنیف کا یوں جائزہ لیتے ہیں کہ ہم عصر ادب میں کسی فن پارے کے فنی اوصاف، اُس کا تاریخی پس منظر اور زبان و بیان پر اُس عہد کے تہذیبی وثقافتی اثرات اُسے وسیع معنویت عطا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے نہ صرف اُن بیاضوں کی تفصیل بیان کی ہے جن سے انہوں نے کلامِ نصرتی کو مدوّن کیا ہے بلکہ صحیح اور صحت مند متون کے ساتھ اُن نامانوس الفاظ کی فرہنگ بھی دی ہے جو نصرتی کے کلام کی مشکلات کو دور کرنے میں مدد کرتا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق نصرتی وہ باشعور فن کار ہے جس نے اپنی سوچ وفکر کو اِس پختگی کے ساتھ مختلف اصناف میں یوں ڈھالا ہے کہ فنی اوصاف اور زبان واسلوب آئندہ زمانوں کے ترقی یافتہ روّیوں کی نشان دہی کرتے ہیں مگر مغلوں کی فتح کے بعد شمالی ہند کی زبان کے غلبہ نے نصرتی کو وہ مقام نہ دیا جس کا وہ حق دار تھا۔ بقول جمیل جالبی:

> ''یہ تہذیبی ولسانی تبدیلیوں کی ستم ظریفی ہے جو تاریخ کے موڑ پر اکثر اس طرح اچانک آتی ہیں کہ بڑے درخت گر جاتے ہیں اور چھوٹے درخت بڑے نظر آنے لگتے ہیں۔ تاریخ کی اس ستم ظریفی نے نصرتی کو چھوٹا اور ولی کو بڑا بنا دیا..... انہیں تہذیبی ولسانی تبدیلیوں نے نصرتی جیسے عظیم شاعر کو جو بحیثیت شاعر ولی سے کہیں بلند ہے۔ ٹکسال باہر کر کے تاریخ کی جھولی میں پھینک دیا اور خود دکنیوں کو اِس کی زبان گراں گزرنے لگی..... تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسلوب بدلتے ہیں تو عظمتیں کس طرح مل کر اپنی معنویت کھو دیتی ہیں۔ ملا نصرتی تاریخ کی اِس سفاکی کی مثال ہے۔'' (۱۰)

ترتیب متن کے سلسلے میں مثنوی 'کدم راؤ پدم راؤ' کی تدوین ڈاکٹر جمیل جالبی کا معتبر اور قابل قدر کارنامہ ہے۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق فخر نظامی کی یہ مثنوی اُردو کی پہلی باقاعدہ تخلیق سمجھی جاتی ہے۔ یہ مثنوی ۱۴۳۱ء سے ۱۴۳۵ء کے درمیانی عرصے میں بہمنی دورِ حکومت میں لکھی گئی۔ اِس مثنوی کا مخطوطہ نامور محقق نصیر الدین ہاشمی کو حیدر آباد کی علم دوست شخصیت مولانا لطیف الدین ادریسی کے توسط سے ملا۔ نصیر الدین ہاشمی نے رسالہ 'معارف' اعظم گڑھ اکتوبر ۱۹۳۲ء کے شمارے میں ''بہمنی عہدِ حکومت کا ایک دکنی شاعر'' کے عنوان سے فخر نظامی اور مثنوی 'کدم راؤ، پدم راؤ' پر تعارفی مضمون لکھا۔ مولوی عبدالحق اس مثنوی پہ تحقیقی کام کرنا چاہتے تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے انہی کی خواہش کی تکمیل میں اس کٹھن کام کا بیڑا اُٹھایا۔ اصل مخطوطہ خط نسخ میں ہونے کے ساتھ ساتھ بہت خراب لکھا گیا تھا۔ نامانوس زبان والفاظ میں مدوّن کی مشکلات کو اور بھی بڑھا دیا۔ چنانچہ محدب عدسہ سے چار پانچ سال کے مطالعے نے جالبی

صاحب کو اس قابل کیا کہ وہ اِسے مرتب کر سکیں۔ اِس دوران اِس مخطوطے کی تین نقلیں تیار ہوئیں۔ اس مثنوی میں عربی، فارسی کے علاوہ پنجابی، راجستھانی، گجری، سندھی، سرائیکی، کھڑی اور سنسکرت کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ جالبی صاحب کی محنتِ شاقہ کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جائے کہ انہوں نے متعلقہ زبانیں بولنے اور جاننے والوں سے الفاظ اور ان کے مفاہیم کی تصدیق کی۔ تب کہیں جا کر یہ مثنوی موجودہ شکل میں کہ دائیں جانب اصل نسخے کا عکس اور خطِ نستعلیق میں بائیں جانب تدوین کیا گیا متن شائع کر سکیں۔ ۱۰۳۳ اشعار پر مشتمل اس مثنوی میں راجہ کدم راؤ اور اُس کے وزیر پدم راؤ سے متعلق روحیں تبدیل کرنے کا ایک ماورائی قصہ بیان کیا گیا ہے۔ راجہ کدم راؤ کی روح جوگی کے فریب کی وجہ سے طوطے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ پدم راؤ کی کوششوں سے راجہ دوبارہ انسانی روپ میں آتا ہے اور پھر روایتی داستانوں کی طرح جشن کا سماں اس کا اختتام ہے۔

اس مثنوی کے پختہ زبان و اسلوب کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی کا خیال ہے کہ یقیناً اس سے پہلے بھی دکنی ادب میں شعری تخلیقات موجود ہوں گی کہ اِس طور کی مثنوی کسی لسانی خلاء کی تخلیق نہیں ہو سکتی لیکن وہ سرمایہ ابھی تک ہماری نظروں سے اوجھل ہے۔ مثنوی کے ۲۹ عنوانات فارسی میں لکھے گئے ہیں لیکن اس میں اُس وقت بولی جانے والی تقریباً تمام زبانوں کے الفاظ موجود ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے فرہنگ میں اُن کے معنی و مفاہیم پیش کیے ہیں تا کہ آج کا قاری اُس کا با آسانی مطالعہ کر سکے۔ تقریباً چھ سات سو سال قدیم زبان کے محاورات، کہاوتیں اور تلمیحات تلاش کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف تھا۔ مثنوی کدم راؤ پدم راؤ تدوین متن کی ہی ایک جان دار روایت و تجربہ نہیں بلکہ یہ اُردو کا تقریباً چھ سات سو سال پرانا لسانی جائزہ بھی پیش کرتی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے نہ صرف مثنوی کی زبان کا موازنہ پنجابی، گجراتی، مرہٹی اور سندھی زبانوں سے کیا ہے بلکہ ان کے قواعد، ضمائر، افعال اور روزمرہ پر جن زبانوں کے اثرات نظر آتے ہیں اور اصل ماخذات سے ہٹ کر جو تبدیلیاں کی گئی ہیں اُن کی نشان دہی بھی کی ہے۔

یوں اُن کا کہنا بالکل بجا ہے:

> ''میں نے جتنی کوشش اور محنت اس مخطوطہ کو پڑھنے میں کی ہے اس کا اندازہ اہلِ علم اس مخطوطہ کے عکس پر ایک نظر ڈالنے سے لگا سکتے ہیں۔ اس سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ مجھے ماؤنٹ ایورسٹ سر کرنے کی خوشی حاصل ہوگئی۔'' (۱۱)

چنانچہ یہی ماؤنٹ ایورسٹ سر کرنے پر جو تحقیق کی دنیا کا ناقابل فراموش کارنامہ ہے ڈاکٹر جمیل جالبی کو ۱۹۷۳ء میں سندھ یونی ورسٹی نے ڈی۔لٹ کی اعلیٰ ترین سند بھی عطا کی۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کی تدوینی خدمات میں ''کلیاتِ میر اجی، میر اجی ایک مطالعہ، ن۔م راشد ایک مطالعہ، ارسطو سے

ایلیٹ تک، قدیم اُردو لغت، قومی انگریزی اُردو لغت اور فرہنگِ اصطلاحاتِ جامعہ عثمانیہ'' کی دو جلدیں بھی شامل ہیں۔

اُردو شعر کی تاریخ میں ن۔م راشد اور میراجی روایت سے باغی وہ شعراء ہیں جنھوں نے موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے نت نئے تخلیقی تجربات اُردو نظم میں کیے۔ سیاسی، سماجی اور تہذیبی تناظر میں وہ انسان کی گم شدگی اور نئے آدمی کی تلاش کو اپنی سب سے بڑی خواہش بناتے ہیں۔ ن۔م راشد کی تخلیقی جدت وندرت نے ڈاکٹر جمیل جالبی کو بہت متاثر کیا۔ چنانچہ ن۔م راشد ایک مطالعہ اسی تاثر کا نتیجہ ہے۔ ن۔م راشد کے سوانحی کوائف، اُن کی شخصیت اور فن پر لکھے جانے والے سولہ مضامین کو مرتب کر دیا گیا ہے جو مختلف رسائل وجرائد میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے۔ ان میں ساقی فاروقی کا ''حسن کوزہ گر''، فیض احمد فیض کا ''ن۔م راشد کی ابتدائی دور کی شاعری''، ڈاکٹر آفتاب احمد کا ''شاعروں کا شاعر''، عزیز احمد کا ن۔م راشد، ڈاکٹر وزیر آغا کا ن۔م راشد عالم خوندمیری کا ن۔م راشد انسان اور خدا، محمد حسن عسکری کا راشد کی ایک نظم۔ ایک تجزیہ اور ڈاکٹر جمیل جالبی کا راشد کی چند نظموں کی ابتدائی صورتیں بہت اہم ہے۔ ن۔م راشد ۱۹۳۸ء سے ۱۹۷۵ء تک وقتاً فوقتاً آغا عبدالحمید، ضیاء جالندھری، ڈاکٹر سیّد عبداللہ، امین حزیں اور ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام جو خطوط لکھتے رہے وہ خط اور راشد کی دس غیر مطبوعہ نظمیں بھی شامل کر دی گئی ہیں۔ یوں ن۔م راشد پر تحقیقی وتنقیدی کام کرنے والوں کے لیے 'ن۔م راشد ایک مطالعہ' ایک اہم دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔

'کلیاتِ میراجی' ۱۹۸۸ء اور 'میراجی ایک مطالعہ' ۱۹۹۰ء میں شائع ہوئیں۔ قدیم ہندو تہذیب لوک آہنگ مشرقیت، دخلیت جسمانی سطح سے روحانی بالیدگی کا سفر اور ہر نظم کے ہر مصرعے کو معنوی اکائی بنا دینے کا فن ڈاکٹر جمیل جالبی کو میراجی کی محبت میں مبتلا کر گیا۔ کلیاتِ میراجی کی تدوین جالبی صاحب کے مخصوص مزاج تحقیق کی آئینہ دار ہے کہ زیر بحث شخصیت کی سوانح، عہد، تنقید اور پھر مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کلام کو مدوّن کیا گیا ہے۔ میراجی کی مطبوعہ نظموں کی تفصیل کہ وہ کس مجموعۂ کلام میں شامل ہیں اور اُن کی غیر مطبوعہ نظمیں انہیں معروف شاعر اختر الایمان اور ڈاکٹر وحید قریشی سے ملیں۔ علاوہ ازیں انہوں نے بڑی محنت سے اُن نظموں کو بھی اکٹھا کیا ہے جو رسالہ ''ساقی، ادبی دنیا، ہمایوں، ادبِ لطیف، سیپ، نیا دور، خیال، اظہار اور ایشیا'' بمبئی میں شائع ہوئی تھیں۔ میراجی نے رابندر ناتھ ٹیگور، پشکن، ملارمے، سیفو، ساؤ ساؤ، شیلے، بکسلے، آسکر وائلڈ، شیکسپیئر جیسے اہم شعراء کی نظموں کے تراجم بھی کیے تھے جو 'کلیاتِ میراجی' میں اکٹھے کر دیئے گئے ہیں۔ کچھ نظموں کے مکمل حوالے نہ ہونے کے باوجود کہ یہ کب اور کن رسائل میں شائع ہوئے 'کلیاتِ میراجی' کلیات کی تدوین وترتیب میں ایک مستند مقام کی حامل ہے۔ اس سلسلے

کی دوسری کڑی 'میراجی ایک مطالعہ' ہے۔ اس میں میراجی کے کوائف کے علاوہ اُن کی شخصیت پر شاہد احمد دہلوی، منٹو، حسن عسکری، محمود نظامی، اخلاق دہلوی، الطاف گوہر، احمد بشیر، سحاب قزلباش اور اختر الایمان کے مضامین شامل کیے گئے ہیں جو وقتاً فوقتاً ''نئی تحریریں، کتاب، نقوش، فنون، سویرا، ماہِ نو، اوراق، صحیفہ، نیا دور اور شب خون'' میں شائع ہوئے۔ علاوہ ازیں میراجی کی گیت نگاری، تراجم اور خطوط کو بھی زیر بحث لایا گیا ہے۔

زبان ولسانیات لفظ شناسی واصطلاح سازی سے ڈاکٹر جمیل جالبی کو انتہا کی دلچسپی ہے۔ اِس کا اندازہ اُن کے قدیم مخطوطات کی ترتیب وتدوین سے لگایا جاسکتا ہے۔ خود کہتے ہیں:

> ''لسانیات سے مجھے گہری دلچسپی ہے۔ اشتقاق کی تلاش میں ایک لطف آتا ہے۔ لفظوں کے معنی تلاش کرنے اور متعین کرنے میں مجھے ایک خاص کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔'' (۱۲)

قدیم اُردو لغت ۱۹۸۷ء میں مرتب کی گئی اور ۱۹۸۸ء میں شائع ہوئی۔ اِس لغت کا پس منظر کچھ یوں ہے کہ ۱۹۶۱ء میں جب ڈاکٹر جمیل جالبی 'تاریخ ادبِ اُردو' کی پہلی جلد مرتب کر رہے تھے تو قدیم مخطوطات، بیاضوں اور تصانیف میں جو الفاظ انہیں مشکل اور نامانوس لگتے اُنہیں الگ سے لکھ لیتے۔ ۱۹۷۱ء تک تقریباً دس سال یہ سلسلہ چلتا رہا۔ اُس وقت اُن کے پاس ۱۸ ہزار الفاظ جمع ہو چکے تھے جو انہوں نے تقریباً ۲۰۰ قلمی مخطوطات اور مطبوعات سے اکٹھے کیے۔ چنانچہ مختلف زبانوں کی لغات اور اہلِ علم کی مدد سے اُن کے معنی اور مفاہیم کا تعین کیا گیا۔ یوں قدیم اُردو لغت مرتب ہوگئی جو آج قدیم اُردو کی مطبوعہ کتب، مخطوطات اور قلمی بیاضوں کے مطالعے میں محققین کی رہنمائی کرتی ہے۔ اِس لغت سے قدیم اُردو کی املا، تلفظ اور اصول وقواعد بھی سامنے آتے ہیں۔ چنانچہ یہ لغت وہ نشانِ راہ ہے جو آئندہ اِس موضوع پر کام کرنے والوں اور ان کی سمت کا تعین کرنے میں بنیادی ماخذ ثابت ہوگی۔ جیسا کہ مشفق خواجہ کا کہنا ہے:

> ''کسی زندہ زبان کے لفظ کے معنی متعین کرتے ہوئے لوگوں کی بول چال بہت سی مشکلوں کو دور کر دیتی ہے لیکن جو زبان صرف کتابوں میں نظر آئے اُس کے الفاظ کے معنی متعین کرنے کے لیے لغت نگار کا مطالعہ وسیع ہونا پہلی شرط ہے۔ جالبی صاحب نے یہ شرط بخوبی پوری کی ہے۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ زیر نظر لغت اِس موضوع پر حرفِ آخر ہے لیکن یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ آئندہ جو لوگ اِس موضوع پر کام کریں گے اُن کے لیے جالبی صاحب کی لغت بنیادی مواد کا کام دے گی۔'' (۱۳)

قومی انگریزی، اُردو لغت مطبوعہ ۱۹۹۲ء ڈاکٹر جمیل جالبی کی کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ اُن کے نزدیک لغت نویسی ایک مشکل اور پیچیدہ کام ہے۔ بالخصوص جب لغت ذولسانی ہو۔ ایک زبان کے الفاظ، محاورات اور اصطلاحات کو دوسری زبان کی ساخت اور مزاج کے مطابق منتقل کرنا خاصا دقت طلب کام ہے۔ اِس لغت میں اُردو زبان کے بدلتے

ہوئے تصورات ومفاہیم کو پیش کیا گیا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق لغت بہت وسیع اور پھیلا ہوا علم ہے اور اِس سمندر میں جتنی غوطہ زنی کی جائے اتنے ہی قیمتی موتی ملتے ہیں۔اِس لغت کے بارے میں اُن کا کہنا ہے:

''اِس لغت میں نہ صرف امریکہ، برطانیہ، اسکاٹ لینڈ، نیوزی لینڈ اور آسٹریلیا کے مخصوص انگریزی الفاظ ومحاورات بلکہ ۲۰۰ سے زیادہ علوم وفنون کی اصطلاحات بھی شامل ہیں۔یہ سب وہ الفاظ ومحاورات اور اصطلاحات ہیں جو معیاری انگریزی تحریروں میں استعمال ہوئے ہیں۔''(۱۴)

گویا ایک لفظ کے معنی بیان کرتے ہوئے مختلف ممالک کی انگریزی میں مستعمل الفاظ کے تمام ممکنہ معنی ومفاہیم بیان کر دیئے گئے ہیں۔لسانی امتزاج کا یہ عمل اِس لغت کی اہمیت کو دوچند کر دیتا ہے۔

'فرہنگِ اصطلاحاتِ جامعہ عثمانیہ' کو دو جلدوں میں ۹۲۔۱۹۹۱ء میں جالبی صاحب نے مرتب کیا۔اِس فرہنگ کی تدوین وترتیب کا جواز اُن کے نزدیک یہ ہے:

''اصطلاحاتِ جامعہ عثمانیہ ہمارا علمی اور تاریخی ورثہ ہے۔اِس سرمائے میں برصغیر کے بہترین دماغوں کی انفرادی واجتماعی کاوشیں شامل ہیں۔سقوطِ حیدرآباد کے فوراً بعد جب اُردو ذریعۂ تعلیم کی روایت وہاں ٹوٹی تو یہ سارا علمی سرمایہ بھی منتشر ہوگیا۔اب جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے اِس سرمائے کی شیرازہ بندی دشوار تر ہوتی جاتی ہے۔ضرورت اِس بات کی ہے کہ یہ سرمایہ یک جا مرتب کر کے شائع کیا جاتا تاکہ یہ نہ صرف محفوظ ہو جاتا بلکہ وضع اصطلاحات کی جدید روایت سے بھی اِس کا رشتہ قائم ہو جاتا۔اِسی خیال کے پیشِ نظر میں نے کم وبیش اِس سارے سرمائے کو کھنگالا جو پاکستان میں مختلف کتب خانوں میں محفوظ تھا اور اسے یک جا کر کے مرتب کر دیا۔''(۱۵)

۱۴ اگست ۱۹۱۷ء کو مولوی عبدالحق کی سرپرستی میں حیدرآباد دکن میں شعبۂ تالیف وترجمہ کا قیام عمل میں لایا گیا تاکہ جامعہ عثمانیہ کے لیے تدریسی کتب لکھوائی اور ترجمہ کرائی جائیں۔جامعہ عثمانیہ کے شعبۂ تالیف وترجمہ کے تحت جو کتابیں شائع ہوئیں اُن کے آخر میں اصطلاحات کی فہرست دی جاتی تھی۔یہ علمی وادبی اصطلاحات مختلف رسائل میں بھی شامل ہوتی تھیں۔ڈاکٹر جمیل جالبی نے اِن اصطلاحات کو مرتب کرتے ہوئے بنیادی ماخذات یعنی جن جن تصانیف میں انہیں استعمال کیا گیا ہے اُن سے استفادہ کیا ہے۔یوں ایک خاص عہد کا علمی اور تہذیبی ورثہ جس کے اثرات آج بھی اُردو میں موجود ہیں محفوظ کر دیا گیا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی اُردو ادب کی تاریخ، تنقید، تحقیق اور تدوین کا ایک معتبر حوالہ ہے جنہوں نے نہ صرف ادب وتہذیب کی گمشدہ کڑیوں کا سراغ لگایا ہے بلکہ سال ہا سال کی محنتِ شاقہ کے بعد ایسے ایسے جواہر ڈھونڈ

نکالے جو نہ صرف اُردو زبان و ادب کا اشاریہ ہیں بلکہ ایک خاص تہذیب، تاریخ اور فکر و فلسفے کے ترجمان بھی ہیں۔ بلاشبہ وہ بھی بابائے اُردو کہلانے کے مستحق ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ نورالاسلام صدیقی، ڈاکٹر، ''ریسرچ کیسے کریں''، شاد پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۲۱۰

۲۔ ایم۔ سلطانہ بخش، مرتبہ ''اُردو میں اصولِ تحقیق''، ۲۰۰۱ء، ص ۱۳۵

۳۔ فلیپ ''تنقید و تجربہ''، مشتاق ڈپو کراچی، ۱۹۶۷ء، ص ۱۰۴

۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''تاریخ ادبِ اُردو''، جلد اوّل، ص ح

۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''تنقید اور جدید اُردو تنقید''، انجمن ترقی اُردو کراچی، ۱۹۸۹ء، ص ۲۴۲

۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مرتبہ ''دیوانِ حسن شوقی''، انجمن ترقی اُردو کراچی، ص ۳۳

۷۔ ایضاً، ص ۴۸

۸۔ ایضاً، ص ۴۹

۹۔ ''صحیفہ''، مجلس ترقی ادب لاہور، اکتوبر ۱۹۷۲ء

۱۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مرتبہ ''دیوانِ نصرتی''، قوسین لاہور، ۱۹۷۲ء، ص ۱۴۔۱۵

۱۱۔ ایضاً، ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ''، انجمن ترقی اُردو، پاکستان، ۱۹۷۳ء، ص ۳۰

۱۲۔ ایضاً، ''ادبی تحقیق''، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۳۶

۱۳۔ ''ڈاکٹر جمیل جالبی ایک مطالعہ'' مرتبہ گوہر نوشاہی، ۱۹۹۳ء، ص ۴۲۳

۱۴۔ ''فرہنگِ اصطلاحاتِ جامعہ عثمانیہ'' جلد اوّل، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، طبع اوّل ۱۹۹۱ء، ص الف

۱۵۔ ایضاً

محمدی بیگم زوجہ شمس العلما مولوی ممتاز علی
اُردو صحافت کی پہلی خاتون ایڈیٹر

ڈاکٹر ریحانہ کوثر*

Abstract:

Muhammadi Begum w/o Molvi Mumtaz Ali, has the first lady editor of Urdu journalism. she come in this field when a woman could not even think of it. Apart from editing "Tehzeeb-i-Niswan" a weekly magzine of women, she wrote more than thirty books, for children and women on different topics. In the present article a brief description has been given about the life and contribution of this lady.

شمس العلماء مولوی سید ممتاز علی اُردو زبان وادب کے ان مشاہیر میں سے تھے، جنہوں نے اپنے نا قابلِ شکست عزم وحوصلے سے نامساعد حالات کی سنگلاخ چٹانوں کے درمیان میں سے اپنے لئے راستہ بنایا اور علم وفن اور فلاح واصلاح کے میدانوں میں کامیابی کے جھنڈے گاڑے۔ لاہور میں ''دارالاشاعت پنجاب'' کے نام سے اشاعتی ادارہ قائم کیا، جس نے کہنہ مشق ادیبوں کے ساتھ ساتھ نوآموز لکھاریوں کی سینکڑوں کتابیں شائع کر کے انہیں دنیائے ادب سے روشناس کیا۔ کتابیں چھاپنے کے لئے اپنے وقت کا جدید ترین پریس لگایا۔ ۱۸۹۸ء میں ''تہذیب نسواں'' کے نام سے عورتوں کی ہمہ جہتی اصلاح وترقی کے لئے ہفتہ وار اخبار/ رسالہ جاری کیا جو تقریباً نصف صدی تک شائع ہوتا رہا۔ ''تہذیب نسواں'' میں عورتوں کو لکھنے کی ترغیب دینے کے لئے سونے کی انگوٹھی بطور

* اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

انعام دینے کی سکیم شروع کی۔ جسے مولوی صاحب نے تاحیات جاری رکھا۔ ۱ مضمون نگاری کے علاوہ خوش خطی کے لئے بھی انعامات کا سلسلہ قائم کیا۔ ۲ مولوی ممتاز علی عورتوں کی سماجی اور معاشرتی اصلاح اور ان کی عام تعلیم کا جو نقشہ اپنے ذہن میں رکھتے تھے چونکہ اس کے مطابق مناسب لٹریچر موجود نہیں تھا۔ لہٰذا انہوں نے اس کی تیاری کے لئے اصحاب فکر کو اس طرف متوجہ کیا اور ان کی کوششوں سے متعدد مضامین اور کتب لکھی گئیں۔ مضامین ''تہذیب نسواں'' میں شائع ہوئے اور کتابیں ''دارالاشاعت پنجاب'' کی طرف سے منظر عام پر آئیں۔ ۳ خواتین کو تربیتِ اولاد کے سلسلے میں راہ نمائی فراہم کرنے کے لئے ''مشیرِ مادر'' کے نام سے رسالہ جاری کیا۔ ۴ خواتین کے اجتماعی مسائل کے حل کے لئے تہذیبی فنڈ قائم کیا نیز حکومت کو متوجہ کیا کہ وہ لڑکیوں کی تعلیم کے لئے گرلز سکول قائم کرے چنانچہ ان کی کوششوں سے بھاٹی گیٹ لاہور میں وکٹوریہ گرلز سکول قائم ہوا۔ ۵ مولوی ممتاز علی نے قومی اصلاح و فلاح کے جو کام کئے ان میں بچوں کے رسالہ ''پھول'' کا اجرا بھی شامل ہے۔ یہ پرچہ مولوی صاحب کی وفات کے بعد ۱۹۵۸ء تک جاری رہا۔ ایک پندرہ روزہ اخبار ''تالیف واشاعت'' جاری کیا جس میں علمی وادبی کتابوں پر تبصرے کئے جاتے تھے۔ ان متنوع اصلاحی فلاحی، سماجی اور تعلیمی کاموں کے علاوہ مولوی ممتاز علی نے متعدد علمی کتابیں بھی تحریر کیں، جن میں تذکرۃ الانبیا، حقوق النسواں، ردالملاحدہ اور شیخ حسن نمایاں ہیں۔ ۶ تاہم شیخ محمد اسماعیل پانی پتی کے نزدیک ان کی تصانیف میں سب سے نمایاں ''تفصیل البیان فی مقاصد القرآن'' ہے۔ ۷ جس میں مضامین قرآن کی مفصل تشریح پانچ ہزار سے زیادہ عنوانات کے تحت نہایت قابلیت سے کی گئی ہے۔

مولوی سید ممتاز علی کے کارہائے نمایاں کا یہ ایک سرسری سا جائزہ تھا، جو پیش کیا گیا تفصیل میں جائیں تو ایک ضخیم مقالہ تیار ہوسکتا ہے۔ لیکن چونکہ یہ میرا موضوع نہیں ہے، لہٰذا اسی پر اکتفا کرتی ہوں اور ''مطلع'' ہی میں سخن گسترانہ بات میں الجھ جانے پر معذرت کرتے ہوئے اصل بات کی طرف آتی ہوں۔ مولوی ممتاز علی کے متعدد عظیم الشان کاموں میں سے کسی بھی ایک کام کو اپنے ذوق کی روشنی میں سب سے بڑا کام کہا جاسکتا ہے۔ علمی وادبی کتابوں کی طباعت واشاعت سے دل چسپی رکھنے والا کوئی شخص ان کے ''دارالاشاعت پنجاب'' کے قیام واستحکام کو ان کا اصل کارنامہ کہہ سکتا ہے۔ جس کی نظر میں فلاحی اور اصلاحی کام زیادہ اہمیت رکھتے ہیں، وہ مولوی صاحب کے سماجی کاموں کو سب سے اہم کہہ سکتا ہے۔ لیکن میں ''سب سے اہم'' کی بحث میں پڑے بغیر قارئین کو مولوی صاحب کے جس کام کی طرف متوجہ کرنا چاہتی ہوں، وہ ہے عورتوں کے لئے ہفت روزہ ''تہذیب نسواں'' کا اجراء.....نہ صرف اس ہفت روزہ کا اجرا، بلکہ پوری دل سوزی، محنت اور لگن کے ساتھ اپنی زوجہ کو اس کی ایڈیٹری کے لئے تیار کرنا اور بالفعل انہیں اس قابل بنا دینا کہ انہوں نے اپنی پوری زندگی اس رسالے کے لئے وقف کردی اور ایسی عمدگی سے

''ادارت'' کے فرائض انجام دئے کہ کیا کوئی مرد بھی دے سکتا۔

یہ درست ہے کہ مولوی ممتاز علی نے ''تہذیب نسواں'' کو چلانے اور ترقی دینے میں اپنی زوجہ محمدی بیگم کی پوری پوری مدد کی، کہ وہی اس رسالے کے سرپرست تھے، پرنٹر و پبلشر تھے، ادارتی امور میں معاون و مددگار تھے لیکن ایڈیٹر یا مدیر بہر حال محمدی بیگم ہی تھیں۔۹ جو مولوی صاحب کی پہلی بیوی کے انتقال کے بعد انیس (19) سال کی عمر میں اُن کے عقد میں آئیں۔ محمدی بیگم، مولوی ممتاز علی کے بہنوئی اور دوست احمد شفیع کی بیٹی تھیں۔ احمد شفیع نے اپنی پہلی بیوی کے انتقال کے بعد سید ممتاز علی کی بہن ''بی جان'' سے نکاح کر لیا تھا۔ محمدی بیگم احمد شفیع کی پہلی اہلیہ سے تھیں اور بچپن ہی سے بہت مستعد، سلیقہ شعار اور ہونہار تھیں۔ تیرہ برس کی عمر میں انہوں نے امور خانہ داری کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لے لی تھی۔ نومبر ۱۸۹۷ء میں ان کا نکاح سید ممتاز علی سے ہوا، جن کے پہلی بیوی سے دو بچے حمید علی اور وحیدہ بیگم بھی تھے۔ محمدی بیگم بڑے عزم و حوصلے والی باصلاحیت خاتون تھیں۔ چھوٹی عمر ہی میں ان پر ذمہ داریوں کا بارِ گراں آن پڑا۔ سید ممتاز علی کے دو کم سن بچوں کی پرورش، جن میں سے ایک (حمید علی) ہڈی کے دق میں مبتلا تھا۔ گھر گرہستی کے معمول کے کام اور سب سے بڑھ کر ''تہذیب نسواں'' کی ادارتی ذمہ داریاں، ان سب کاموں کو محمدی بیگم نے اس خوش اسلوبی اور اخلاص سے انجام دیا کہ ان کی جفاکشی، محنت اور ہمت کی داد دئے بغیر نہیں رہا جا سکتا۔ شادی کے ایک سال بعد ان کے ہاں ایک مردہ بچی پیدا ہوئی۔ ۱۳، اکتوبر ۱۹۰۰ء کو امتیاز علی نے جنم لیا، جو آگے چل کر سید امتیاز علی تاج کے نام سے بطور ایک نامور ادیب اور ڈراما نگار مشہور ہوئے۔

محمدی بیگم کے اپنے ادارتی کام میں انہماک کا یہ عالم تھا کہ امتیاز علی تاج کی ولادت کے زمانے میں جو نرس ان کی خدمت پر مامور تھیں، ان کا بیان ہے کہ زچگی کے دنوں میں بھی وہ اس پر پوری توجہ دیتی رہیں۔ بلکہ اپنے بیمار سوتیلے بیٹے حمید علی کی دیکھ بھال سے بھی غافل نہیں ہوئیں۔ ان کی مصروفیات کا یہ عالم تھا کہ وہ اپنے ان اعزہ سے بھی، جو اُن سے ملنے آتے تھے، جی بھر کے مل نہیں پاتی تھیں۔ اس سلسلے میں ان کی بڑی بہن بیگم سید واحد علی لکھتی ہیں..... ''یہاں آئی تو ہمشیرہ عزیز کو دس منٹ بھی میرے پاس بیٹھنے کی فرصت نہ ملی۔ تین دن میں ہم دونوں بہنوں کو ساتھ مل کر کھانا کھانا بھی نصیب نہ ہوا.....(رسالے ''تہذیب نسواں'' کے کاموں سے) جب وقت ملتا، کھڑے کھڑے باورچی خانے میں چند لقمے کھا کر اپنے کام میں مصروف ہو جاتیں۔''۱۰

عورتوں کی سماجی و معاشرتی ترقی اور تعلیم کا منصوبہ عرصے سے سید ممتاز علی کے ذہن میں تھا۔ عقد ثانی پر جب انہیں محمدی بیگم جیسی باصلاحیت اور سمجھ دار خاتون کی رفاقت میسر آئی تو انہوں نے پختہ ارادہ کر لیا کہ اس خواب کی تعبیر حاصل کرنے کے لئے پہلے قدم کے طور پر اخبار یا رسالہ جاری کریں گے اور ان کی اہلیہ اس کی مدیر ہوں گی۔

محمدی بیگم کو جب اپنے خاوند سے اس کا علم ہوا تو وہ خاصی پریشان ہوئیں۔ گھر داری کے کاموں کے ساتھ ساتھ ایک رسالے کی ادارت کے بکھیڑوں کا سوچ کر وہ فکر مند ہو گئیں۔ جس پر مولوی ممتاز علی نے ان کی ہمت بندھائی اور انہیں یقین دلایا کہ وہ اس کام میں پوری طرح سے ان کی مدد کریں گے اور وہ اس ذمہ داری کے بوجھ کو اٹھانے کی صلاحیت پیدا کر لیں گی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سید ممتاز علی نے اپنی اہلیہ کی تربیت میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ اگر مٹی ہی میں زرخیری نہ ہو تو ''نم'' چاہے جتنا بھی ہو کچھ اثر پیدا نہیں کر سکتا۔ محمدی بیگم واقعی بے پناہ صلاحیتوں کی مالک تھیں کہ انہوں نے چار ماہ کی دن رات محنت سے اتنی لیاقت حاصل کر لی کہ ایک رسالے کو بخوبی ''ایڈٹ'' کر سکیں۔ مولوی ممتاز علی نے محمدی بیگم کو ایڈیٹر بنانے کے لئے جو کچھ کیا اس کی تفصیل خود اُن کی زبانی سنیئے:

> ''ایک میم ان کو انگریزی سکھاتی تھی ایک ہندو لیڈی انہیں ہندی پڑھاتی تھی ایک لڑکا انہیں حساب سکھاتا تھا اور میں انہیں ایک روز عربی اور ایک روز فارسی پڑھاتا تھا اور جو کام ان سے لینا تھا اس سے متعلق مناسب گفتگو کرتا تھا۔ اس طرح چار مہینے کی دن رات کی محنت سے مجھے امید ہو گئی تھی کہ جو کام ان کے لئے تجویز کیا گیا تھا اُسے بخوبی سرانجام دے سکیں گی۔''[۱۱]

ماہ جولائی ۱۸۹۸ء میں ''تہذیب نسواں'' جاری ہوا اور محمدی بیگم نے تادمِ آخر اس کی ادارت کے فرائض کو خوش اسلوبی سے انجام دیا۔ ایک عرصے تک عام عوام اور خواص کا رویہ ''تہذیب نسواں'' کے ساتھ حد درجہ معاندانہ رہا۔ ابتدا میں کچھ عرصے تک ''تہذیب نسواں'' پڑھے لکھے گھرانوں میں مفت بھیجا جاتا تھا۔ بجائے اس کے کہ لوگ اسے ایک اعزاز سمجھتے، ان میں سے اکثر نے رسالے کے پیکٹ پر غلیظ گالیاں لکھ کر اسے واپس کیا۔ اس کے علاوہ ایسی شرم ناک باتوں سے معمور خطوط بھی رسالے کے دفتر میں بھیجے کہ جنہیں بقول سید ممتاز علی کھولنے کی ہمت نہیں پڑتی تھی۔ اول اول انہوں نے کوشش کی کہ ایسے بے ہودہ خطوط محمدی بیگم کی نظر سے نہ گزریں لیکن یہ اخفا کب تک رہ سکتا تھا۔ محمدی بیگم نے ''تہذیب نسواں'' کے لئے جان سوزی کرنے کے صلے میں گالیاں بھی کھائیں۔

''تہذیب نسواں'' کے بارے میں عام تاثر یہ تھا کہ یہ اخبار عورتوں کی بے راہ روی کا باعث ہو گا اور اس کے اثر و نفوذ کی وجہ سے معاشرتی زندگی میں ایک عظیم اختلال واقع ہو گا۔ اکثریت کا یہ خیال تھا کہ اس اخبار میں ایڈیٹر کے نام سے جو مضامین شائع ہوتے ہیں وہ ایڈیٹر (محمدی بیگم) کے لکھے ہوئے نہیں ہوتے بلکہ سید ممتاز علی لکھتے ہیں اور بیوی کے نام سے شائع کراتے ہیں۔ لوگوں کو یقین دلانے کے لئے، کہ یہ مضامین محمدی بیگم ہی کے لکھے ہوئے ہوتے ہیں، یہ اعلان کیا گیا کہ وہ کسی یورپین خاتون کو رسالے/ اخبار کے دفتر بھیجیں تا کہ وہ کسی خاص مضمون کا

عنوان دے کر اپنے سامنے محمدی بیگم کو اس پر لکھنے کے لئے کہیں اور یوں آزمائش کر کے اپنی تسلی کر لیں۔ یہ بھی ہوا ،بغض اور عناد رکھنے والوں کے شکوک پھر بھی رفع نہ ہوئے۔ عام لوگوں کا رویہ ''تہذیب نسواں'' اور اس کی مدیرہ کے ساتھ جو تھا، سو تھا۔ افسوس تو یہ ہے کہ صحافی برادری نے بھی اپنے قبیلے کی ایک باہمت خاتون کا ساتھ نہ دیا، جس کا گلہ انہوں نے ایک نظم کی شکل میں کیا۔ لوگوں نے محمدی بیگم کا دل جلانے اور ان کی راہ میں کانٹے بونے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی چند بزرگوں نے تو مخالفت میں ابتذال کی انتہا کر دی۔ کسی طوائف کے نام سے ایک اخبار جاری کیا اور ''تہذیب نسواں'' کو گالیاں دینے کے لئے عرصے تک اسے جاری رکھا۔ لیکن یہ تمام مخالفتیں محمدی بیگم کے عزم و حوصلے کو نہ توڑ سکیں۔ وہ آخری دم تک اصلاح و ترقیٔ نسواں کے لئے سرگرم اور مستعد رہیں۔[۱۲] بقول شیخ محمد اسماعیل پانی پتی:

> ''وہ نہایت استقلال اور نہایت ہمت کے ساتھ اپنی مظلوم بہنوں کی حمایت و امداد اور ان کی اصلاح و فلاح میں تن من دھن کے ساتھ مصروف اور منسلک رہیں۔ اس عورت کے عزم راسخ کا نتیجہ تھا کہ بالآخر مخالفت کے بادل چھٹ گئے، مخالفین خاموش ہو گئے، معترضین ہار کر بیٹھ رہے اور اخبار نے دن دونی رات چوگنی ترقی کی اور بعد کے ایام میں عورتوں کے لئے نکلنے والے اخبارات و رسائل میں سے کوئی ایک بھی اس قدر مقبولیت اور ہر دل عزیزی حاصل نہ کر سکا جیسی ''تہذیب نسواں'' کو حاصل رہی''[۱۳]

تاریخ پر نظر رکھنے والے یہ جانتے اور مانتے ہیں کہ آج کل خواتین میں جو بیداری پائی جاتی ہے اس کی داغ بیل ملک میں سب سے پہلے محمدی بیگم نے ''تہذیب نسواں'' کے ذریعے ڈالی۔ انہوں نے اپنے مشن سے متعلق نہ صرف خود بکثرت مضامین لکھے بلکہ دوسری خواتین سے لکھوا کر ''تہذیب نسواں'' میں شائع کئے۔ عورتوں میں عمل کا جذبہ پیدا کرنے کے لئے انہوں نے ۱۹۰۷ء میں ''انجمن خاتونانِ ہمدرد'' کی بنیاد رکھی اس کے ساتھ ایک ''دارالنسواں'' بھی قائم کیا جسمیں غریب اور نادار عورتوں کو رکھا جاتا تھا اور ان کی ہر طرح سے مدد کی جاتی تھی۔ انہیں مختلف دستکاریاں سکھا کر روزی کمانے کے قابل بنایا جاتا تھا۔[۱۴] قدرت کی طرف سے محمدی بیگم کو بے پناہ صلاحیتوں سے نوازا گیا تھا۔ وہ ایک اعلیٰ درجہ کی اخبار نویس ہونے کے ساتھ ساتھ خوش گو شاعرہ، کشادہ نظر اور کثیر التصانیف ادیبہ بھی تھیں۔ راقم الحروف نے صرف اپریل، مئی، جون ۱۹۲۳ء کے ''تہذیب نسواں'' کے شماروں میں شائع ہونے والے محمدی بیگم کی تصانیف کے اشتہارات سے ان کی کتب کی جو فہرست تیار کی ہے وہ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ صفیہ بیگم (کہانی) ۲۔ رفیق عروس (دلہنوں کی راہ نمائی کے لئے) ۳۔ نعمت خانہ (کھانے پکانے کی ترکیب)

۴۔حیات اشرف (ایک باہمت خاتون، وکٹوریہ گرلز سکول لاہور کی اول معلّمہ کی سوانح حیات) ۵۔آج کل۔ ۶۔سگھڑ بیٹی (امور خانہ داری کے بارے میں) ۷۔انمول موتی (طویل نظم) ۸۔امتیاز پچیسی (بچوں کے لئے کہانیاں) ۹۔ تاج گیت (بچوں کے لئے نظمیں) ۱۰۔تاج پھول (بچوں کے لئے نصیحت آمیز باتیں) ۱۱۔دل چسپ کہانیاں۔ ۱۲۔دل پسند کہانیاں ۱۳۔ریاض پھول (بچوں کے لئے کہانیاں) ۱۴۔تین بہنوں کی کہانی ۱۵۔علی بابا چالیس چور۔ ۱۶۔چوہے بلی نامہ۔ ۱۷۔انگریزی گرائمر (یہ ایک چھوٹی سی گرائمر ہے جس میں انگریزی سیکھنے کی تمام ضروری باتیں لکھی گئی ہیں)۔ یہ فہرست صرف تین مہینوں کے شماروں میں شائع ہونے والے اشتہاروں کی مدد سے بنائی گئی ہے۔ اگر تہذیب نسواں کے اجرا ۱۸۹۸ء سے محمدی بیگم کی وفات تک کے تمام شماروں کو کھنگالا جائے تو امید ہے کہ تقریباً اتنی ہی اور کتابوں کا سراغ بھی مل سکتا ہے۔ان کتابوں کی تصنیف وتالیف ''تہذیب نسواں'' کے ادارتی امور کے ساتھ ساتھ اس میں لکھے گئے مضامین، عورتوں کی فلاح و بہبود کے لئے مختلف تنظیموں کا قیام واستحکام ان سب کاموں کے پہلو بہ پہلو گھر داری کے بکھیڑے، بچوں کی تعلیم وتربیت اور نگہ داشت، ان سب کاموں کے بوجھ نے محمدی بیگم کے اعصاب کو شل کر دیا اور وہ مسلسل بیمار رہنے لگیں۔لیکن بیماری میں بھی مسلسل کام کرتی گئیں لیکن آخر کب تک، ایک دن بے بس ہو کر بستر سے لگ گئیں۔سید ممتاز علی نے علاج معالجے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی لیکن ؎ الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا اور یہ بہادر اور محنتی خاتون نومبر ۱۹۰۸ء کو عین جوانی کے عالم میں اس دنیا سے رخصت ہو گئیں۔ان کی زندگی فارسی کے اس مصرعے کی ہو بہو تصویر تھی۔خوش درخشید و لے شعلۂ مستعجل بود۔مولوی سید ممتاز علی کے جس پرچے کے پہلے صفحے کی پیشانی پہ یہ لکھا ہوتا تھا۔''ہندوستان میں سب سے پہلا زنانہ ہفتہ وار اخبار''..... یہ اولوالعزم خاتون اس اخبار کی مدیر تھیں۔''تہذیب نسواں'' ہندوستان کا پہلا زنانہ اخبار یا رسالہ تو نہ تھا کہ اس سے پہلے مولوی سید احمد (مؤلف فرہنگ آصفیہ) نے دہلی سے ''اخبار النساء'' ۱۸۸۷ء میں اور منشی محبوب عالم (ایڈیٹر ''پیسہ اخبار'' لاہور) نے ''شریف بیبیاں'' ۱۸۹۳ء میں جاری کیا تھا۔وہی ان اخباروں کے ایڈیٹر بھی تھے۔۱۵؎ تاہم ''تہذیب نسواں'' ہندوستان کا ایسا پہلا اخبار یا رسالہ یقیناً تھا جس کی مدیر ایک خاتون تھیں اور اس کا اعلان اس کے ۱۴ جولائی ۱۸۹۸ء کے شمارے کے سرورق پر اِن الفاظ میں کیا گیا تھا.....''تہذیب نسواں''.....جو ہر جمعہ کو ایک شریف بی بی کی ایڈیٹری میں لڑکیوں کے لئے شائع ہوتا ہے۔۱۶؎

محمدی بیگم اُردو صحافت کی خاتون اول تھیں، اُردو صحافت میں پہلی خاتون ایڈیٹر۔انہوں نے ایک ایسے زمانے میں دشتِ صحافت کے خارزار میں قدم رکھا جب اس نواح میں کسی عورت کے آنے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔انہوں نے اپنے خلوص محنت اور لیاقت سے اپنا منفرد مقام بنایا اور منوایا۔وہ آج کل کے متعدد مرد ایڈیٹروں کی طرح خالی

خولی ایڈیٹر ہی نہیں تھیں۔ایسا ایڈیٹر جس نے اپنی پوری زندگی میں ایک سطر بھی نہ لکھی ہو۔وہ ایک ''قادرالکلام'' ادیبہ ،شاعرہ اور مصنفہ بھی تھیں۔حق مغفرت کرے کیا شان والی خاتون تھیں۔

حواشی اور مآخذ

۱۔ تہذیب نسواں، لاہور: دارالاشاعت پنجاب، شمارہ: ۷، جنوری ۱۹۰۵ء، ص: ۳

۲۔ ایضاً، شمارہ: ۶، جنوری ۱۹۲۳ء، ص: ۱۲

۳۔ ایضاً، شمارہ: ۱۴، مارچ ۱۹۰۳ء، ص: ۸۷

۴۔ ایضاً، شمارہ: ۶، جنوری ۱۹۰۶ء، ص: ۳

۵۔ ایضاً، شمارہ: ۷، اپریل ۱۹۰۶ء، ص: ۱۵۷

۶۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی۔ ''تاج صاحب کے والدین''۔ ''صحیفہ، تاج نمبر'' لاہور: مجلس ترقی ادب، اکتوبر ۱۹۷۰ء، ص: ۳۵۔ شیخ صاحب نے اپنے اس مضمون میں مولوی ممتاز علی کی سولہ کتابوں کے نام گنوائے ہیں۔

۷۔ ایضاً، ص: ۲۸۔ ڈاکٹر محمد سلیم ملک نے اپنے پی ایچ۔ ڈی کے مقالے بہ عنوان ''سید امتیاز علی تاج، زندگی اور فن'' میں ''تفصیل البیان فی مقاصد القرآن'' کا نام ''تفصیل القرآن'' لکھا ہے (دیکھیے ص ۲، مطبوعہ مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی لاہور ۲۰۰۳ء)۔ ڈاکٹر سلیم ملک نے یہ بھی لکھا ہے اس گراں قدر دینی کام کے لئے علماء کی پوری جماعت درکار تھی جسے مولوی ممتاز علی نے تنہا مکمل کیا..... نیز یہ کہ..... ''اس پر سرکار نے انہیں ''شمس العلما'' کا خطاب دیا''..... یہ خطاب والی بات ڈاکٹر سلیم ملک صاحب نے شیخ اسماعیل پانی پتی کے متذکرہ بالا مضمون کے حوالے سے لکھی ہے۔ افسوس کہ ڈاکٹر ملک کے دونوں بیانات غلط ہیں۔ کتاب کا صحیح نام وہی ہے جو ہم نے اپنے مضمون کے متن میں دیا ہے یعنی ''تفصیل البیان فی مقاصد القرآن''۔ یہ کتاب الفصیل غزنی اسٹریٹ لاہور کی طرف سے جولائی ۱۹۹۶ء میں دوبارہ شائع ہو چکی ہے۔ ڈاکٹر سلیم ملک کا مقالۂ مذکورہ ۲۰۰۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ڈاکٹر صاحب اگر شیخ اسماعیل پانی پتی کا متذکرہ مضمون غور سے پڑھتے تو وہیں انہیں کتاب کا صحیح نام نظر آجاتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم ملک نے شیخ اسماعیل پانی پتی کے حوالہ سے جو یہ لکھا ہے کہ اس کتاب پر مولوی ممتاز علی کو شمس العلما کا خطاب ملا، یہ بھی غلط اور گمراہ کن ہے۔ شیخ اسماعیل پانی پتی نے ایسا ہرگز نہیں لکھا جیسا کہ ان کی اس سلسلے کی عبارت میں دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''مولوی صاحب مسلمانوں کے نہایت ہمدرد، اعلیٰ پائے کے مصنف، زبردست انشا پرداز، طبقہ نسواں کے محسن، بچوں کے لئے نہایت شفیق، اسلامیات کے فاضل اور تعلیمات کے ماہر تھے اسی وجہ سے آپ سال ہا سال تک مسلم یونیورسٹی کورٹ علی گڑھ کے رکن اور پنجاب یونیورسٹی سینٹ کے ممبر رہے اور ان ہی فضائل و محاسن کے باعث آپ کو گورنمنٹ انگریزی کی طرف سے ۱۹۳۴ء میں شمس العلماء کا خطاب ملا''..... (صحیفہ تاج نمبر ۱۹۷۰ء، ص: ۲۲، ۳۰)

گویا مولوی ممتاز علی کو بقول شیخ اسماعیل پانی پتی کے ان کی متعدد سماجی و علمی خدمات پر خطاب ملا تھا نہ کہ محض ایک کتاب کی ترتیب و تالیف پر جیسا کہ ڈاکٹر سلیم ملک نے سمجھا۔

۸۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی۔ کتاب مذکورہ (صحیفہ) ص: ۳۶

۹۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی کے مولوی سید ممتاز علی سے نیاز مندانہ تعلقات تھے۔ وہ جب بھی لاہور آتے تھے مولوی صاحب سے ضرور ملتے تھے مولوی صاحب بھی ان سے محبت رکھتے تھے اور شفقت فرماتے تھے۔ شیخ صاحب نے صحیفہ تاج نمبر میں اپنے مضمون میں محمدی بیگم ہی کو ''تہذیب نسواں'' کا ایڈیٹر قرار دیا ہے (ص ۳۷) ''اُردو صحافت کی ایک نادر تاریخ''، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی لاہور ۱۹۹۲ء میں طاہر مسعود نے بھی محمدی بیگم کو ''تہذیب نسواں'' اور ''مشیر مادر'' کا ایڈیٹر لکھا ہے (ص ۱۵۹۔۱۶۴) اور تہذیب نسواں کے ٹائٹل پیج پر بھی محمدی بیگم ہی کا نام ہوا کرتا تھا لیکن ان سب حقائق سے چشم پوشی کرتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید نے مولانا عبدالمجید سالک، امتیاز علی تاج اور احمد ندیم قاسمی کو تو ''تہذیب نسواں'' کے حلقہ ادارت میں شامل کر دیا جبکہ محمدی بیگم کا ذکر تک نہیں کیا اور دعویٰ کر دیا کہ یہ ایک ایسا ادبی پرچہ تھا جسے مرد ادباء مرتب کرتے تھے۔ (پاکستان میں ادبی رسائل کی تاریخ، لاہور: اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۲ء، ص: ۳۰۳) اس سے قطع نظر ''تہذیب نسواں'' خالصتاً ادبی پرچہ نہیں تھا۔ اس میں اِکا دُکا ادبی چیزیں بھی شائع ہوا کرتی تھیں جبکہ اصلاً یہ عورتوں کے سماجی، معاشرتی اور تعلیمی مسائل سے سروکار رکھتا تھا۔ ڈاکٹر انور سدید کو شاید ''تہذیب نسواں'' کے پرچے براہ راست بچشم خود دیکھنے کا اتفاق نہیں ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس کی حیثیت اور اس کی ''ادارت'' کے بارے میں غلط لکھ گئے۔

۱۰۔ بیگم سید واحد علی۔ حالات زندگی محترمہ محمدی بیگم (غیر مطبوعہ، مملوکہ نعیم طاہر) ص ۳۳۔ بحوالہ، نازنین اختر، مقالہ پی ایچ ڈی اردو (غیر مطبوعہ) شمس العلما سید ممتاز علی کی شخصیت اور علمی ادبی و صحافتی خدمات۔ مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور، ص: ۲۸، ۲۹۔

۱۱۔ ''تہذیب نسواں''۔ جوبلی نمبر ۱۹۱۸ء، ص: ۶۱۸

۱۲۔ سید افسر عباس زیدی، ''شمس العلما مولوی ممتاز علی مرحوم'' مقالہ ایم اے اُردو، ۱۹۶۷ء، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور۔ ص: ۲۲، ۲۳، ۱۴

۱۳۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، صحیفہ شمارہ مذکورہ، ۱۹۷۰ء، ص ۳۷، ۳۸

۱۴۔ ایضاً، ص: ۳۹

۱۵۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، صحیفہ: شمارہ: مذکور، ص: ۳۷

۱۶۔ سید افسر عباس زیدی، کتاب (مقالہ) مذکور، ص: ۲۰۱

ارسطو کے تصور المیہ کی روشنی میں میر انیس کے ایک مرثیے ''جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے'' کا تجزیہ

رانا غلام یٰسین*

Abstract:

This article is about one elege (marsia) of Mir Anis "Jab qata ke musafat-e-shab aftab ney" is the context of Aristotle's ideas about tragedy. The concept of plot, character and other paradigm of tragedy have been used to evaluate this elege.

ارسطو: مختصر سوانح

ارسطو 384 ق م یونان کے ایک چھوٹے سے قصبے سٹاگرہ میں پیدا ہوا والد کا نام نکومیکس تھا جو سکندر اعظم کے دادا امنیٹاس کا ذاتی معالج تھا والدہ کا نام فالیس تھا (۱) لڑکپن ہی میں والد کا انتقال ہو گیا اور ایک قریبی بزرگ نے سترہ سال کی عمر تک ارسطو کی سرپرستی کی جس کا نام پروکی نکس تھا (۲) سترہ سال کی عمر میں ارسطو ایتھنز آیا اور 368 ق م میں افلاطون کی اکیڈمی میں داخل ہوا (۳) ارسطو اپنی لیاقت کے باعث افلاطون کا منظور نظر بن گیا اور تھوڑے ہی عرصے میں فلسفہ پر عبور حاصل کر لیا ارسطو کی کتابوں کی دلچسپی کا یہ عالم تھا کہ گھر میں اس نے لائبریری بنا رکھی تھی اسی بنا پر افلاطون اس کے گھر کو دار القاری کہا کرتا تھ (۴) وہ افلاطون کی اکیڈمی میں 20 برس تک رہا اور سیا

* شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج جام پور، ضلع راجن پور

سیات، حیاتیات الٰہیات، اخلاقیات کے علوم میں بے پناہ شہرت حاصل کی افلاطون اسے ''عاقل'' کے نام سے پکارتا تھا۔ 347 ق م میں افلاطون کے انتقال کے بعد ارسطو اٹارنس میں ہرمیاز کے دربار سے منسلک ہوا اور اس کی بھتیجی ''پی تھی رس'' سے شادی کر لی (۵) ۳۴۲ ق م میں سکندر اعظم کا اتالیق مقرر ہوا اور پانچ برس تک اسے مختلف علوم پڑھائے (۶) سکندر کے بادشاہ بننے کے بعد ارسطو نے اس کی رہنمائی کے لئے تین مقالے "On Closesis of Kingship" کے نام سے تحریر کیئے (۷)

334 ق م میں ارسطو نے لائسیم کے مقام پر ایک تعلیمی ادارہ قائم کیا جو'' مکتبہ شاہین'' کے نام سے مشہور ہوا۔ ارسطو بارہ سال تک اس کا سربراہ رہا (۸) اس دوران ارسطو نے تحقیق و تخلیق کا کام سائنسی اور فلسفیانہ نظریات کی تشریح و تصیح کی اسے حیوانیات اور منطق کا بانی سمجھا جاتا ہے (۹) ارسطو نے 332 ق م میں 63 برس کی عمر میں وفات پائی (۱۰)

ارسطو کا تصور المیہ

ارسطو نے اپنے تصور المیہ میں اپنے استاد افلاطون کے اس الزام کی تردید کی کہ شاعری لوگوں پر غیر اخلاقی اثر ڈالتی ہے۔ ارسطو فلسفی ہونے کے ناطے ہر نظریے پر بحث کرتے ہوئے تجزیاتی اور منطقی طریقہ کار اختیار کرنے کا عادی تھا اس لیئے اس نے ادب کی ماہیت اور شاعری پر رائے دینے کے لئے بھی یہی طریقہ اختیار کیا اس نے اس دور کے بڑے بڑے فن پاروں اور مختلف اصناف کا تجزیہ کیا ان کے محاسن و معائب بیان کئے شعر و شاعری پر اس کی لکھی گئی تصنیف کا نام ''بوطیقا'' ہے بقول سجاد باقر رضوی ''بوطیقا کا رسالہ توقع سے زیادہ مختصر ہے اس میں کل چھبیس ابواب ہیں اس کے اختصار کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ اس کا دوسرا حصہ جو ارسطو نے ''طربیہ'' پر لکھا تھا گم ہو گیا ہے اور وہ ابواب بھی جس میں اس نے تصور ''تزکیہ نفس'' کی تشریح کی ہوگی اب موجود نہیں ہیں اس رسالے میں شاعری کے بارے 34 ق م میں سکندر اعظم کا اتالیق مقرر ہوا اور پانچ برس تک اسے مختلف علوم پڑھائے (۶) سکندر کے بادشاہ بننے کے بعد ارسطو نے اس کی رہنمائی کے لئے تین مقالے "On Closesis of Kingship" کے نام سے تحریر کیئے (۷)

334 ق م میں ارسطو نے لائسیم کے مقام پر ایک تعلیمی ادارہ قائم کیا جو'' مکتبہ شاہین'' کے نام سے مشہور ہوا۔ ارسطو بارہ سال تک اس کا سربراہ رہا (۸) اس دوران ارسطو نے تحقیق و تخلیق کا کام سائنسی اور فلسفیانہ نظریات کی تشریح و تصیح کی اسے حیوانیات اور منطق کا بانی سمجھا جاتا ہے (۹) ارسطو نے 332 ق م میں 63 برس کی عمر میں وفات پائی (۱۰)

ارسطو کا تصور المیہ

ارسطو نے اپنے تصور المیہ میں اپنے استاد افلاطون کے اس الزام کی تردید کی کہ شاعری لوگوں پر غیر اخلاقی اثر ڈالتی ہے۔ارسطو فلسفی ہونے کے ناطے ہر نظریے پر بحث کرتے ہوئے تجزیاتی اور منطقی طریقہ کار اختیار کرنے کا عادی تھا اس لیئے اس نے ادب کی ماہیت اور شاعری پر رائے دینے کے لئے بھی یہی طریقہ اختیار کیا اس نے اس دور کے بڑے بڑے فن پاروں اور مختلف اصناف کا تجزیہ کیا ان کے محاسن و معائب بیان کئے شعر و شاعری پر اس کی لکھی گئی تصنیف کا نام ''بوطیقا'' ہے بقول سجاد باقر رضوی ''بوطیقا کا رسالہ توقع سے زیادہ مختصر ہے اس میں کل چھبیس ابواب ہیں اس کے اختصار کے بارے میں

ایک عام خیال یہ ہے کہ اس کا دوسرا حصہ جو ارسطو نے ''طربیہ'' پر لکھا تھا گم ہو گیا ہے اور وہ ابواب بھی جس میں اس نے تصور ''تزکیہ نفس'' کی تشریح کی ہوگی اب موجود نہیں ہیں اس رسالے میں شاعری کے بارے میں مختصر خیالات کا اظہار ملتا ہے ان کے علاوہ نصف سے زیادہ حصہ ''المیہ'' کے بیان میں ہے''[11]

ارسطو اپنے تصور المیہ کی وضاحت کیلئے سب سے پہلے المیہ کی تعریف بتاتا ہے وہ لکھتا ہے:

> ''المیہ ایک سنجیدہ اور مکمل عمل کی ایسی نقل ہے جو مناسب ضخامت رکھتی ہے یہ نقل مزین زبان میں پیش کی جاتی ہے اور تزئین زبان کی یہ صورتیں اپنے مشتملات کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہیں اور ان سے حظ حاصل ہوتا ہے یہ بیانیہ کے مقابلے میں عملی مقاصد رکھتی ہے یہ رحم اور خوف کے جذبات بھڑکا کر مماثل جذبات کی اصلاح کرتی ہے''[12]

اس تعریف میں ارسطو نے سنجیدہ اور مکمل عمل کی نقل اتارنے کا ذکر ہے۔زندگی میں ہمیں بے شمار واقعات پیش آتے ہیں ان کے محرکات مختلف یعنی داخلی، خارجی، ذہنی، قلبی، نفسیاتی ہو سکتے ہیں اب یہ سارے واقعات ہمارے لیئے یکساں اہمیت نہیں رکھتے کچھ واقعات ہم فوراً بھول جاتے ہیں اور کچھ کو مرتے وقت تک یاد رکھتے ہیں۔اس لیے ''المیہ'' کے لیئے ضروری ہے کہ ایسے واقعے کی نقل ہو کہ جس سے آدمی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔اب مصنف جس ''عمل'' کی نقل اتار رہا ہے وہ عمل فنی تنظیم پر مشتمل ہو ارسطو کہتا ہے۔

''المیہ میں ابتدا، وسط اور انتہا ہونی چاہیئے''[13] المیہ کی تعریف کرنے کے بعد ارسطو المیہ کے عناصر کا تجزیہ پیش کرتا ہے۔عابد صدیق کے مطابق

''۱۔روئداد (پلاٹ) یا واقعات کا ڈھانچہ

۲۔کردار، جس سے ہم لوگوں کی مختلف سیرتوں کو پہچانتے ہیں۔

۳۔زبان اور مناسب الفاظ کا انتخاب، جس کے ذریعے ان کرداروں کے خیالات اظہار پاتے ہیں۔

۴۔ جذبات (یا احساسات وتاثرات) جوان میں روح کی طرح رواں ہوتے ہیں۔
۵۔ سٹیج، جس پر پیش کش کی جاتی ہے۔
۶۔ موسیقی اور نغمات، جو ساتھ ساتھ چلتے ہیں'' [۱۴]

ان عناصر میں ارسطو سب سے زیادہ اہمیت پلاٹ کو دیتا ہے یہ وہ مرکزی نقطہ ہے جس کے گرد المیہ کے باقی عناصر نشو و نما پاتے ہیں اور مجتمع ہوتے ہیں پلاٹ المیہ کی روح ہے کیونکہ پلاٹ المیہ کو اس طرح داخلی معنویت اور حقیقت عطا کرتا ہے جس طرح روح بدن کو عطا کرتی ہے، پلاٹ کے بارے میں ارسطو کے نظریات کچھ یوں ہیں۔

پلاٹ

پلاٹ المیہ میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے ارسطو بنیادی طور پر المیہ کو انسانوں کی تقلید قرار نہیں دیتا بلکہ انسانی عمل کی تقلید یا نقل قرار دیتا ہے اس لیئے پلاٹ ہی انسانی اعمال کا مرکز ہوتا ہے۔ اس لئے پلاٹ کو منظّم ہونا چاہیے پلاٹ میں کوئی سنجیدہ واقعہ ہونا چاہیے جو تاثر چھوڑے پلاٹ کیلئے وہ سب سے پہلا اصول اسکی وحدت قرار دیتا ہے۔
عابد صدیق کے مطابق

''پلاٹ کی سب سے پہلی ضرورت اس کی وحدت ہے جس طرح نقل کے باقی فنون میں ایک نقل صرف ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے اس طرح پلاٹ۔ جو کہ ایک عمل کی نقل ہوتا ہے۔ کو ایک سالم (one and whole) عمل کی نقل ہونا چاہیے اور اس کے مختلف واقعات آپس میں اس طرح مربوط ہونے چاہیے کہ اگر کسی ایک جزئی واقعہ کو بدل دیا جائے یا ہٹا دیا جائے تو پورا پلاٹ کا ڈھانچہ ان عناصر میں ارسطو سب سے زیادہ اہمیت پلاٹ کو دیتا ہے یہ وہ مرکزی نقطہ ہے جس کے گرد المیہ کے باقی عناصر نشو ونما پاتے ہیں اور مجتمع ہوتے ہیں پلاٹ المیہ کی روح ہے کیونکہ پلاٹ المیہ کو اس طرح داخلی معنویت اور حقیقت عطا کرتا ہے جس طرح روح بدن کو عطا کرتی ہے، پلاٹ کے بارے میں ارسطو کے نظریات کچھ یوں ہیں۔

پلاٹ

پلاٹ المیہ میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے ارسطو بنیادی طور پر المیہ کو انسانوں کی تقلید قرار نہیں دیتا بلکہ انسانی عمل کی تقلید یا نقل قرار دیتا ہے اس لیئے پلاٹ ہی انسانی اعمال کا مرکز ہوتا ہے۔ اس لئے پلاٹ کو منظّم ہونا چاہیے پلاٹ میں کوئی سنجیدہ واقعہ ہونا چاہیے جو تاثر چھوڑے پلاٹ کیلئے وہ سب سے پہلا اصول اسکی وحدت قرار دیتا ہے۔
عابد صدیق کے مطابق

''پلاٹ کی سب سے پہلی ضرورت اس کی وحدت ہے جس طرح نقل کے باقی فنون

میں ایک نقل صرف ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے اس طرح پلاٹ۔ جو کہ ایک عمل کی نقل ہوتا ہے۔ کو ایک سالم (one and whole) عمل کی نقل ہونا چاہیے اور اس کے مختلف واقعات آپس میں اس طرح مربوط ہونے چاہیے کہ اگر کسی ایک جزئی واقعہ کو بدل دیا جائے یا ہٹا دیا جائے تو پورا پلاٹ کا ڈھانچہ تبدیل اور غیر متوازن ہو جائے'' ۱۵

ارسطو لکھتا ہے

''ایک اچھے منظّم پلاٹ کو نہ تو بے ترتیبی سے شروع ہونا چاہیے اور نہ ختم'' ۱۶

پلاٹ کو ایک خاص طوالت کا حامل ہونا چاہیے جس میں عمل کے آغاز ہونے اور ارتقاء کرتے کرتے اپنے فنی انجام تک پہنچنے کا موقع مل سکے لیکن اتنا طویل بھی نہیں کہ اکتاہٹ محسوس ہو ارسطو کہتا ہے

''حسن کی بنیاد ایک مناسب طوالت اور تنظیم و ترتیب پر ہے'' ۱۷

ارسطو طوالت کی حد کے بارے میں لکھتا ہے

''جہاں تک ممکن ہو المیہ سورج کی ایک گردش (24) گھنٹے تک محدود رہتا ہے یا پھر اس حد سے محض تھوڑا سا تجاوز کرتا ہے'' ۱۸

پلاٹ مکمل ہونا چاہیے اور اس کی ساخت میں نظم و ضبط اور اتباط ہو اور ارسطو کہتا ہے۔

''المیہ میں ابتداء، وسط اور انتہا ہونی چاہیے'' ۱۹

ابتداء وہ ہے جس سے پہلے کچھ نہیں آتا ہر چیز اس کے بعد آتی ہے وسط وہ ہے جو کسی چیز کے بعد آتا ہے اور اسکے بعد بھی کوئی چیز آتی ہے انتہا وہ ہے جس سے پہلے کچھ ہو اور بعد میں کچھ نہ ہو۔

ارسطو کے مطابق پلاٹ سادہ بھی ہو سکتے ہیں اور پیچیدہ بھی۔ اگر پلاٹ ایک کل کی حیثیت سے متصل چلتا جائے اور ہیرو کی قسمت میں انقلاب و انکشاف کے بغیر تبدیلی آئے تو پلاٹ سادہ کہلائے گا اور اگر پلاٹ میں انقلاب و انکشاف دونوں ہوں یا ان میں سے ایک ہو تو پلاٹ پیچیدہ کہلائے گا۔ ارسطو کے خیال میں بہترین المیہ کیلئے پلاٹ پیچیدہ ہونا چاہیئے جو خوف اور رحم کے جذبات کو ابھارے۔

''اثر کے وسائل کے لحاظ سے وہ پلاٹ کے تین حصے کرتا ہے انقلاب حالات، انکشاف اور اذیتی تجربہ'' ۲۰

انقلاب حالات سے مراد ایسی تبدیلی حالات جو خود اپنے مقاصد کے خلاف نتائج پیدا کرے ارسطو لکھتا ہے۔

''سب سے زیادہ ترحم خیز وہ صورت حال ہوتی ہے جس میں اس ذریعے سے برے نتائج برآمد ہوں جس سے اچھے نتائج کی توقع ہو'' ۲۱

ارسطو کے نزدیک انکشاف کی پہلی قسم میں اشاروں اور نشانیوں سے انکشاف کیا جاتا ہے دوسرے قسم کے انکشاف

شاعر خود گھڑتا ہے تیسری قسم کے انکشاف حافظے کے ذریعے ہوتے ہیں اور چوتھی قسم عقل و دلیل کا نتیجہ ہوتی ہے پانچویں قسم جو لوگوں کی غلط بحث کا نتیجہ ہو اور چھٹی قسم جو قرین قیاس واقعات کا نتیجہ ہو ارسطو کے نزدیک آخری انکشاف سب سے بہتر ہے[۲۲]

اذیتی تجربہ میں ہیرو مصیبت اور ہولناک انجام سے گزرتا ہے۔

کردار:

رسطو کے خیال میں بہترین المیہ کیلئے پلاٹ پیچیدہ ہونا چاہیئے جو خوف اور رحم کے جذبات کو ابھارے۔

''اثر کے وسائل کے لحاظ سے وہ پلاٹ کے تین حصے کرتا ہے انقلاب حالات، انکشاف اور اذیتی تجربہ''[۲۰]

انقلاب حالات سے مراد ایسی تبدیلی حالات جو خود اپنے مقاصد کے خلاف نتائج پیدا کرے ارسطو لکھتا ہے۔

''سب سے زیادہ ترحم خیز وہ صورت حال ہوتی ہے جس میں اس ذریعے سے برے نتائج برآمد ہوں جس سے اچھے نتائج کی توقع ہو''[۲۱]

ارسطو کے نزدیک انکشاف کی پہلی قسم میں اشاروں اور نشانیوں سے انکشاف کیا جاتا ہے دوسرے قسم کے انکشاف شاعر خود گھڑتا ہے تیسری قسم کے انکشاف حافظے کے ذریعے ہوتے ہیں اور چوتھی قسم عقل و دلیل کا نتیجہ ہوتی ہے پانچویں قسم جو لوگوں کی غلط بحث کا نتیجہ ہو اور چھٹی قسم جو قرین قیاس واقعات کا نتیجہ ہو ارسطو کے نزدیک آخری انکشاف سب سے بہتر ہے[۲۲]

اذیتی تجربہ میں ہیرو مصیبت اور ہولناک انجام سے گزرتا ہے۔

کردار:

ارسطو کے المیہ کا دوسرا عنصر کردار ہے ارسطو کے مطابق کردار میں یہ چار خوبیاں ہونی چاہئیں

۱۔ کردار کو نسبتاً اچھا ہونا چاہیئے

۲۔ مناسب اور موزوں ہونا چاہیے

۳۔ کسی خاص قسم (typical) کا ہونا چاہیے

۴۔ باوضع ہونا چاہیے[۲۳]

المیے کا ہیرو ایک ایسا شخص ہونا چاہیے جو گو بہت اچھا اور نیک نہ ہو مگر اس میں اوسط درجے کی خوبیاں ضرور ہوں اس کے مصائب اس کی برائیوں کا نتیجہ نہ ہوں بلکہ اس کے کسی غلط فیصلے کی بناء پر ہوں المیے کا ہیرو کوئی اعلیٰ مرتبہ کی شخصیت ہو کیونکہ اس کا الم ناک انجام زیادہ تاثر پیدا کرے گا یعنی ترحم اور خوف کے جذبات پیدا کرے گا۔

زبان:

المیہ کی زبان کے سلسلے میں بھی ارسطو نے بڑے اہم نکات بڑے مدلل انداز میں پیش کئے ہیں وہ کہتا ہے کہ المیہ کی زبان میں عامیہ پن نہیں ہونا چاہیے الفاظ غیر مانوس، خوبصورت اور تحیر آمیز ہوں ارسطو الفاظ کی اقسام گنواتے ہوئے لکھتا ہے

''ایک قسم کے الفاظ وہ ہوتے ہیں جو روزمرہ کے استعمال میں آتے ہیں پھر لفظوں کی وہ قسم ہے جس میں بیرونی الفاظ، عوام الناس کی بولیوں کے الفاظ اور نوساختہ الفاظ آتے ہیں بعض الفاظ بطور استعارہ استعمال ہوتے ہیں اور بعض حسن کلام کے طور پر سب سے آخری قسم متروک الفاظ کی ہے جو ہمیں ورثے میں ملتے ہیں'' ۲۴

الفاظ کے استعمال کے بارے میں ارسطو لکھتا ہے

''غیر مانوس لفظوں کا استعمال بڑی احتیاط سے ہونا چاہیئے اگر غیر مانوس لفظوں کا بے عمل استعمال ہو یا استعاروں کی بھرمار ہو تو ایسی زبان لفظوں کا ملغوبہ بن کر رہ جائے گی۔ شاعرانہ زبان نہیں ہوگی'' ۲۵

ارسطو مزید کہتا ہے

''مرکب الفاظ حمدیہ اور غنائیہ نظموں کے مزین اسلوب کے لئے موزوں ہیں اور غیر مانوس الفاظ رزمیہ نظموں کے لئے مناسب ہیں ڈرامائی نظم میں جس کا وزن عام بول چال سے بہت زیادہ قریب ہوتا ہے استعاروں کا استعمال ہونا چاہیے'' ۲۶

زبان کی تزئین کے حوالے سے ارسطو سب سے زیادہ استعارہ کو فوقیت دیتا ہے وہ لکھتا ہے

''استعارے کے صلاحیت کیسی نہیں ہوتی۔ یہ اختراعی ذہن کی نشانی ہوتی ہے اس لئے کہ اچھے استعاروں کے اختراع کے لئے مشابہتیں دیکھنے والی نظر درکار ہوتی ہے'' ۲۷

خیال / جذبات

یئے اگر غیر مانوس لفظوں کا بے عمل استعمال ہو یا استعاروں کی بھرمار ہو تو ایسی زبان لفظوں کا ملغوبہ بن کر رہ جائے گی۔ شاعرانہ زبان نہیں ہوگی'' ۲۵

ارسطو مزید کہتا ہے

''مرکب الفاظ حمدیہ اور غنائیہ نظموں کے مزین اسلوب کے لئے موزوں ہیں اور غیر مانوس الفاظ رزمیہ نظموں کے لئے مناسب ہیں ڈرامائی نظم میں جس کا وزن عام بول چال سے بہت زیادہ قریب ہوتا ہے استعاروں کا استعمال ہونا چاہیے'' ۲۶

زبان کی تزئین کے حوالے سے ارسطو سب سے زیادہ استعارہ کو فوقیت دیتا ہے وہ لکھتا ہے

''استعارے کے صلاحیت کیسی نہیں ہوتی۔ یہ اختراعی ذہن کی نشانی ہوتی ہے اس لئے کہ اچھے استعاروں کے اختراع کے لئے مشابہتیں دیکھنے والی نظر درکار ہوتی ہے'' ۲۷

خیال / جذبات

ارسطو کے نزدیک خیال میں وہ سب اثرات شامل ہیں جو زبان سے پیدا ہوتے ہیں ان میں دلائل کا ردیا تصدیق، ترس خوف، رحم، غصہ وغیرہ کے جذبات کی صورت میں ہوسکتے ہیں۔

سٹیج اور موسیقی

ان عناصر پر ارسطو نے سرسری نظر ڈالی ہے۔ سٹیج اور اس کے لوازمات کا فن شاعری سے تعلق نہ ہونے کے برابر ہے۔ موسیقی کے حوالے سے اس نے گو اس پر تھوڑی سی بحث کی ہے اس سلسلے میں وہ غیر متعلق کو اسی کو المیہ میں شامل کرنے کی مذمت کرتا ہے۔

اس مرثیے میں ایک سو ستانوے ۱۹۷) بند یعنی ۱۵۹۱ اشعار ہیں پورا مسدس ہموار اور مسلسل ہے۔ ارسطو نے تصور المیہ میں المیہ کے لئے پہلی بات جو ضروری قرار دی کہ واقعہ سنجیدہ ہونا چاہیے اس مرثیے کا موضوع ''امام حسین کی آخری جنگ'' ہے۔ امام عالی مقام کی آخری جنگ سے زیادہ سنجیدہ واقعہ اور کیا ہوسکتا ہے کہ جس میں امام عالی مقام بے غرضی اور جاہ طلبی کے بغیر صرف حق وصداقت اور انسان کی شرف وعظمت کی بقا کے لئے جنگ کرتے ہیں اور یہ بلند قدری واقعہ کو منفرد اور ممتاز کرتی ہے۔ اس المیہ میں جو واقعہ بیان ہوا ہے وہ کچھ یوں ہے۔

صبح کے لطیف وذوق آفریں وقت میں امام نماز صبح کی تیاری کرتے ہیں اذاں ہوتی ہے۔ تیمّم کر کے نماز کا قیام ہوتا ہے اس کے بعد خیموں میں مستورات کا احوال دیکھتے ہیں۔ اہل خاندان کو ہدایات دیتے ہیں اس کے بعد حفاظتی انتظامات کا جائزہ لے کر فوج کو تیاری کا حکم دیتے ہیں علم لینے کیلئے عون ومحمد بے چین ہوتے ہیں لیکن علم حضرت عباس کو عطا کیا جاتا ہے جس کے بعد خواتین اور سکینہ کے جذبانی مناظر پیش کئے ہیں۔ حضرت امام حسین اپنی فوج کو ہدایات دیتے ہیں اور باری باری اصحاب وعزہ اور اہل خاندان جام شہادت نوش کرتے ہیں یہاں تک کہ معصوم علی اصغر بھی شہید ہوجاتے ہیں۔ حضرت امام حسین بڑی جرات اور صبر سے لاشوں کو اٹھاتے رہتے ہیں۔ اس کے بعد حضرت امام حسین اعلیٰ ظرفی وراعلیٰ کردار کا مظاہرہ کرتے ہوئے ابن سعد کے ساتھ گفتگو کرتے ہیں اور یزیدی فوج سے خطاب کرتے ہیں لیکن وہ ٹس سے مس نہیں ہوئے۔ آخر کار حضرت امام حسین میدان جنگ میں آتے ہیں بڑی بہادری سے لڑتے ہیں اور جام شہادت نوش کرتے ہیں۔

میر انیس کے قلم سے واقعہ کی جھلکیاں ملاحظہ ہوں

صبح کے مناظر میر انیس نے بند نمبر ۱۱ سے بند نمبر ۲۲ تک بڑے خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے صبح کی جو متحرک اور روشن تصویران بندوں میں کھینچی ہے اسکی نظیر ملنا محال ہے ایک بند ملاحظہ ہے

وہ دشت وہ نسیم کے جھونکے وہ سبزہ زار
پھولوں پہ جا بجا وہ گہر ہائے آب دار
اٹھنا وہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار
بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار

کو عطا کیا جاتا ہے جس کے بعد خواتین اور سکینہ کے جذبانی مناظر پیش کئے ہیں۔ حضرت امام حسین اپنی فوج کو ہدایات دیتے ہیں اور باری باری اصحاب وعزہ اور اہل خاندان جام شہادت نوش کرتے ہیں یہاں تک کہ معصوم علی اصغر بھی شہید ہو جاتے ہیں۔ حضرت امام حسین بڑی جرات اور صبر سے لاشوں کو اٹھاتے رہتے ہیں۔ اس کے بعد حضرت امام حسین اعلیٰ ظرفی وراعلیٰ کردار کا مظاہرہ کرتے ہوئے ابن سعد کے ساتھ گفتگو کرتے ہیں اور یزیدی فوج سے خطاب کرتے ہیں لیکن وہ ٹس سے مس نہیں ہوئے۔ آخر کار حضرت امام حسین میدان جنگ میں آتے ہیں بڑی بہادری سے لڑتے ہیں اور جام شہادت نوش کرتے ہیں۔

میر انیس کے قلم سے واقعہ کی جھلکیاں ملاحظہ ہوں

صبح کے مناظر میر انیس نے بند نمبر ۱۱ سے بند نمبر ۲۲ تک بڑے خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے صبح کی جو متحرک اور روشن تصویران بندوں میں کھینچی ہے اسکی نظیر ملنا محال ہے ایک بند ملاحظہ ہے

وہ دشت وہ نسیم کے جھونکے وہ سبزہ زار
پھولوں پہ جا بجا وہ گہر ہائے آب دار
اٹھنا وہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار
بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار

خواہاں تھے گل گلشن زہرا جو آپ کے
شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے [۲۸]

نماز کی تیاری ہوتی اذان کے بارے میں فرماتے ہیں کہ حضرت زینب جب اذان سنتی ہے تو کہتی ہیں

یہ حسن صوت اور یہ قرات یہ شدو مد
حقا کہ افصح الفصحا ہے انہیں کا جد
گویا ہے لحن حضرت داؤد با خرد
یارب رکھ اس صدا کو زمانے میں تاابد
شعبے صدا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں
بلبل چہک رہا ہے ریاض رسول میں ۲۹

وضو کیلئے پانی نہیں تیمّم کیا جاتا ہے لکھتے ہیں:۔

پانی نہ تھا وضو جو کریں وہ فلک مآب
پر تھی رخوں پہ خاک تیمّم سے طرفہ آب ۳۰

اس کے بعد نماز ہوتی ہے اور نماز سے فراغت کے بعد جوانان مصافحہ کے لئے آتے ہیں میر انیس لکھتے ہیں

کیا دل تھے کے سپاہ رشیدو سعید تھی
باہم معانقے تھے کہ مرنے کی عید تھی ۳۱

اس کے بعد خیموں کا حال دیکھتے ہیں اور فوج کو تیاری کا حکم دیتے ہیں

ہتھیار ادھر لگا چکے آقائے خاص و عام
تیار ادھر ہوا علم سید الانام ۳۲

علم تیار ہونے کے بعد عون و محمد علم لینا چاہتے ہیں اور ماں سے پوچھتے ہیں:۔

کیا مقصد ہے علی ولی کے نشان کا
اماں کسے ملے گا علم نانا جان کا ۳۳

ماں انہیں سمجھاتی ہیں کہ تمہارے ننھے ہاتھ علم انہیں اٹھا سکتے بحث ہوتی ہے غزہ موتہ ہیں حضرت جعفر طیار اور خیبر میں حضرت علی کی علمبر داری کا تذکرہ ہوتا ہے اور آخر فیصلہ ہوتا ہے کہ علم حضرت عباس کو دیا جائے:۔

شوکت میں، قد میں، شان میں، ہم سر کوئی نہیں
عباس نام دار سے بہتر کوئی نہیں ۳۴
ہتھیار ادھر لگا چکے آقائے خاص و عام
تیار ادھر ہوا علم سید الانام ۳۵

علم تیار ہونے کے بعد عون ومحمد علم لینا چاہتے ہیں اور ماں سے پوچھتے ہیں:۔

کیا مقصد ہے علی ولی کے نشان کا
اماں کسے ملے گا علم نانا جان کا ۳۳

ماں انہیں سمجھاتی ہیں کہ تمہارے ننھے ہاتھ علم انہیں اٹھا سکتے بحث ہوتی ہے غزہ موتہ ہیں حضرت جعفر طیار اور خیبر میں حضرت علی کی علمبر داری کا تذکرہ ہوتا ہے اور آخر فیصلہ ہوتا ہے کہ علم حضرت عباس کو دیا جائے:۔

شوکت میں، قد میں، شان میں، ہم سر کوئی نہیں
عباس نام دار سے بہتر کوئی نہیں ۳۴

جنگ شروع ہو جاتی ہے مختلف اصحاب وغیرہ میدان کارزار میں جاں نثار کرتے ہیں عون ومحمد کی جنگ دیکھتے:۔

اللہ رے علی کے نواسوں کی کارزار
دونوں کے نیچے تھے کہ چلتی تھی ذوالفقار
شانہ کٹا کسی کا جو روکا سپر پہ وار
گنتی تھی زخمیوں کی نہ کشتوں کا کچھ شکار
اتنے سوار قتل کئے تھوڑی ہی دیر میں
دونوں کے گھوڑے چھپ گئے لاشوں کے ڈھیر میں ۳۵

حضرت امام حسن کے بیٹے، حضرت علی اکبر، حضرت عباس نے جواں مردی سے لڑتے ہوئے جام شہادت نوش کیا اور امام عالی مقام لاشیں اٹھاتے رہے لکھتے ہیں:۔

لاشے سبھوں کے سبط نبی خود اٹھا کے لائے
قاتل کسی شہید کا سر کاٹنے نہ پائے ۳۶
لاشے تو سب کے گرد تھے اور بیچ میں امام
ڈوبی ہوئی خون میں نبی کی قبا تمام ۳۷

اس کے بعد حضرت امام حسین علی اصغر معصوم کو ہاتھوں پہ اٹھا کے لاتے ہیں جو پیاس سے نڈھال ہے اور دشمن سے پانی مانگتے ہیں لیکن ایک تیر آ کر ان کے گلے میں لگتا ہے اور وہ شہید ہو جاتے ہیں میر انیس لکھتے ہیں:۔

مارا جو تین بھال کا اس بے حیا نے تیر
بس دفعتاً نشانہ ہوئی گردن صغیر
تڑپا جو شیر خوار تو حضرت نے آہ کی
معصوم ذبح ہو گیا گودی میں شاہ کی ۳۴

حضرت امام حسین کے تمام اقارب جب شہید ہو چکے تو آپ میدان میں آتے ہیں اور ابن سعد سے مکالمہ کرتے ہیں:۔

کہتا تھا ابن سعد کہ اے آسماں جناب
بیعت جو کیجئے اب بھی تو حاضر ہے جام آب
فرماتے تھے حسین کہ او خانماں خراب
دریاکو خاک جانتا ہے ابن بو تراب
فاسق ہے پاس کچھ تجھے اسلام کا نہیں

اس کے بعد حضرت امام حسین علی اصغر معصوم کو ہاتھوں پہ اٹھا کے لاتے ہیں جو پیاس سے نڈھال ہے اور دشمن سے پانی مانگتے ہیں لیکن ایک تیر آ کر ان کے گلے میں لگتا ہے اور وہ شہید ہو جاتے ہیں میر انیس لکھتے ہیں:۔

مارا جو تین بھال کا اس بے حیا نے تیر
بس دفعتاً نشانہ ہوئی گردن صغیر
تڑپا جو شیر خوار تو حضرت نے آہ کی
معصوم ذبح ہو گیا گودی میں شاہ کی ۳۸

حضرت امام حسین کے تمام اقارب جب شہید ہو چکے تو آپ میدان میں آتے ہیں اور ابن سعد سے مکالمہ کرتے ہیں:۔

کہتا تھا ابن سعد کہ اے آسماں جناب
بیعت جو کیجئے اب بھی تو حاضر ہے جام آب
فرماتے تھے حسین کہ او خانماں خراب
دریاکو خاک جانتا ہے ابن بو تراب
فاسق ہے پاس کچھ تجھے اسلام کا نہیں
آب بقا ہو یہ تو مرے کام کا نہیں ۳۹

س کے بعد حضرت امام حسین جنگ کرتے ہیں میر انیس نے کئی بند اس لڑائی کی نقشہ کشی کی ہے اور قلم کے جوہر دکھائے ہیں ایک بند دیکھئے:۔

پھر تو یہ غل ہوا کہ رہائی حسین کی
اللہ کا غضب تھا لڑائی حسین کی
دریا حسین کا ہے ترائی حسن کی
دنیا حسین کی ہے خدائی حسین کی
بیڑا بچایا آپ نے طوفاں سے نوح کا
اب رحم واسطہ علی اکبر کی روح کا ۴۰

اس کے بعد حسین کثیر فوج کے نرغے میں آجاتے ہیں تیر، تلوار، نیزے اور بھالے کے سینکڑوں زخم کھا کر جام شہادت نوش کر جاتے ہیں۔

ارسطو نے کہا تھا کہ المیہ مکمل ہونا چاہیے یعنی اس کا آغاز وسط اور انجام ہونا چاہیے میر انیس کے اس مرثیے کا آغاز صبح سے چند ساعت قبل ہوتا ہے اس سے پہلے رات ہے 10 بند انیس نے اس منظر پہ لکھے ہیں،

جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے
جلوہ کیا سحر کے رخ بے حجاب نے ۴۱

وسط میں بڑے رقت انگیز مناظر ہیں جنگ وجدل، آہ وزاری اور شہادتیں وسط کا عروج دیکھیئے کہ

تلواریں برسیں صبح سے نصف النہار تک
ہلتی رہی زمین لرزتے رہے فلک
کانپا کیے پروں کو سمیٹے ہوئے ملک
نعرے نہ پھر وہ تھے، نہ وہ تیغوں کی چمک
ڈھالوں دور برچھیوں کا اوج ہو گیا
ہنگام ظہر خاتمہ فوج ہو گیا ۴۱

اس وقت امام عالی مقام کی حالت دیکھئے:۔

اتنے پہاڑ گر پڑیں جس پر وہ خم نہ ہو
گر سو برس جیوں تو مجمع بہم نہ ہو ۴۳

اور اس المیہ کا انجام بھی ارسطو کو تصور المیہ کے مطابق ہے اس نے کہا تھا کہ انجام ایسا ہو جو ترحم اور خوف کے جذبات پیدا کرے اس المیہ کا انجام حضرت امام حسین کی شہادت پر ہوتا ہے اور اس شہادت سے سامعین میں دہشت اور ہمدردی کے جذبات ابھرتے ہیں اور جذبات کا:۔

کانپا کیے پروں کو سمیٹے ہوئے ملک
نعرے نہ پھر وہ تھے، نہ وہ تیغوں کی چمک
ڈھالوں دور برچھیوں کا اوج ہو گیا
ہنگام ظہر خاتمہ فوج ہو گیا ۴۲

اس وقت امام عالی مقام کی حالت دیکھئے:۔

اتنے پہاڑ گر پڑیں جس پر وہ خم نہ ہو
گر سو برس جیوں تو مجمع بہم نہ ہو ۴۳

اور اس المیہ کا انجام بھی ارسطو کو تصور المیہ کے مطابق ہے اس نے کہا تھا کہ انجام ایسا ہو جو ترحم اور خوف کے جذبات پیدا کرے اس المیہ کا انجام حضرت امام حسین کی شہادت پر ہوتا ہے اور اس شہادت سے سامعین میں دہشت اور ہمدردی کے جذبات ابھرتے ہیں اور جذبات کا تنقیہ بھی کرتے ہیں اور گریہ وزاری کے بعد کچھ ایسا پیغام سکون دیتے ہیں جیسے ذہن سے الم کا ایک بار گراں اتر گیا ہو:۔

دنیا تمام اجڑ گئی ویرانہ ہوگیا
بیٹھوں کہاں کہ گھر تو عزاخانہ ہو گیا ۴۴

ارسطو نے کہا کہ المیہ ایک خاص طوالت اور قامت کا ہونا چاہیے تو میر انیس کا یہ مرثیہ (۱۹۷) بند اور (۵۹۱) اشعار ہیں اور واقعہ بھی مناسب طوالت رکھتا ہے اور ۱۹۷ بند بھی ضخیم ہیں ارسطو نے پلاٹ کے بارے میں کہا تھا کہ پلاٹ منظّم ہونا چاہیے اور اس میں وحدت ہونی چاہیے واقعات مربوط ہونے چاہیے اس مرثیے کے پلاٹ کا اگم ہم دیکھیں تو پلاٹ بڑا منظّم اور مربوط ہے اپنی طوالت کے باوجود تمام واقعات وحدت کی لڑی میں پروئے ہوئے ہیں اور اگر کسی واقعہ کو حذف کر دیا جائے تو المیہ کا تصور ضائع ہو جائے گا۔ قیام نماز، مناجات، خیموں کا دورہ، علم کی تیاری، علم دینا، جنگ، لاشیں اٹھانے اتمام حجت کیلئے خطاب کرنا اور آخر کار جنگ کرتے ہوئے جام شہادت نوش کرنا تمام واقعات میں وحدت ہے اور کسی واقعے کو حذف نہیں کیا جا سکتا، سارے واقعات ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہیں۔ کینوس وسیع ہے اور واقعات کا تانا بانا بڑے عمدہ طریقے سے بنا گیا ہے۔

جہاں تک تاثیر کی بات ہے تو اس المیہ مرثیے کا انجام اتنا المناک ہے کہ سامعین میں ایک طرف تو ظالم کی دہشت کا خوف طاری ہوتا ہے پھر اتنی شہادتوں کے بعد اپنے ہیرو کے المناک انجام کے خوف سے بھی دوچار ہوتے ہیں اور شہادت کے بعد ان میں ترحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور یہ غبار دل اشکوں کی صورت میں نکلنے لگتا ہے۔ اشک فشانی اور گریہ وزاری کے بعد ان کے جذبات کا تنقیہ ہو جاتا ہے اور دل کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے یہی المیہ کا مقصد ہوتا ہے اور میر انیس کا یہ مرثیہ ارسطو کی اس مقصدیت پر بھی پورا اترتا ہے۔

جہاں تک المیہ کے ہیرو کا تعلق ہے تو ارسطو کے مطابق یہ مشاہیر میں سے ہونا چاہیے۔ حضرت امام حسینؓ صرف مشاہیر میں سے نہیں بلکہ باغ نبوت کے ایک پھول ہیں پھر ارسطو نے ہیرو کے لئے جو چار خوبیاں بتائی ہیں حضرت امام حسینؓ صرف ان کا مرقع ہی نہیں بلکہ بڑھ کر ہیں۔ ان کی پوری زندگی اور ان کی سیرت اخلاقی اقدار کی حامل ہیں وفا وحیا کا پیکر ہیں صبر وشکر کا مرقع ہیں دیانت، شرافت، خدمت، محبت اور ایثار کا سرچشمہ ہیں وہ جامع صفات کا نمونہ ہیں میر انیس کے ہیرو کی خصوصیات کی جھلکیاں ملاحظہ ہوں۔

خیمے سے نکلے شہ کے عزیزان خوش خصال ۴۵
خم گردنیں تھی سب کی خشوع و خضوع میں ۴۶
کچھ مشورہ کریں جو شہنشاہ خوش خصال ۴۷
اتنے پہاڑ گر پڑیں جس پر وہ خم نہ ہو ۴۸
جرار و بردبار سبک رو وفا شعار ۴۹
آئے حسین یوں کہ عقاب آئے جس طرح ۵۰
بھاگو کہ شہر گونج رہا ہے ترائی میں ۵۱

ارسطو نے المیے کی زبان کے بارے میں کہا تھا کہ یہ مزین ہوں الفاظ کا انتخاب بہترین ہو تشبیہات اور استعارات سے کام لیا جائے اگر ہم انیس کے اس مرثیہ کی زبان دیکھیں تو وہ بھی کمال ہے اور ارسطو کی خواہش سے کہیں بڑھ کر الفاظ کے انتخاب کی جولانیاں نظر آتی ہیں سید مسعود حسین رضوی لکھتے ہیں کہ میر انیس:۔

> ''جو نازک سے نازک خیال دل میں پیدا ہو اور لطیف سے لطیف کیفیت طبیعت پر طاری ہو اسے لفظوں میں بیان کر دیں وہ جیسا خیال ظاہر کرنا چاہتے ہیں اس کی مناسبت سے ایسے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں جو اپنی آواز، اپنے ربط باہمی اور اپنے معلقات معنوی سے اس خیال کی کامل ترجمانی کرتے ہیں'' ۵۲

مولانا حامد حسن قادری لکھتے ہیں:۔

''طرز بیان کی خوبصورتی میر انیس سے بہتر کسی اور شاعر میں نہیں ہے انیس کے مرثیوں کی کسی جلد کا اٹھا کر دیکھو حیران رہ جاؤ گے کہ جس بات کو بیان کرتے ہیں اس حسن وخوبی سے کہ اس سے بڑھ کر مصور میں نہیں آتی'' ۵۳

مولانا شبلی نعمانی لکھتے ہیں

''میر انیس کے کلام کا بڑا خاصہ یہ ہے کہ وہ ہر موقع پر فصیح تر الفاظ ڈھونڈ لاتے ہیں'' ۵۴

مولانا حالی فرماتے ہیں

''اگر چہ میر انیس نے نظیر اکبر آبادی کو چھوڑ کر سب سے زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن خوش سلیقگی اور شائستگی کو کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیتے س لئے ان کے ہر لفظ اور ہر محاورہ کے آگے اہل زبان کو سر جھکانا پڑتا ہے'' ۵۵

ان کی زبان نے اس مرثیے کی معنویت، حسن ودلکشی اور اثر آفرینی میں بے پناہ اضافہ کیا ہے انہیں زبان و بیان پر بے پناہ قدرت حاصل ہے ان کے دامن میں الفاظ کا بے کراں خزانہ ہے استعارے اور کنایوں، تشبیہوں کا سمندر ہے الفاظ کی برجستگی، مضمون آفرینی اور بلاغت سے ان کا مرثیہ مزین ہے

لب پر ہنسی گلوں سے زیادہ شگفتہ رو
پیدا تنوں سے پیر ہن یوسفی کی بو
غلماں کے دل میں جن کی غلامی کی آرزو
پرہیزگار و زاہد ابرار و نیک خو
پتھر میں ایسے لعل صدف میں گہر نہیں

ان کی زبان نے اس مرثیے کی معنویت، حسن ودلکشی اور اثر آفرینی میں بے پناہ اضافہ کیا ہے انہیں زبان و بیان پر بے پناہ قدرت حاصل ہے ان کے دامن میں الفاظ کا بے کراں خزانہ ہے استعارے اور کنایوں، تشبیہوں کا سمندر ہے الفاظ کی برجستگی، مضمون آفرینی اور بلاغت سے ان کا مرثیہ مزین ہے

لب پر ہنسی گلوں سے زیادہ شگفتہ رو
پیدا تنوں سے پیر ہن یوسفی کی بو
غلماں کے دل میں جن کی غلامی کی آرزو
پرہیزگار و زاہد ابرار و نیک خو

پتھر میں ایسے لعل صدف میں گہر نہیں
حوروں کا قول تھا کہ ملک ہیں بشر نہیں۵۶

صبح کا منظر بیان کرتے ہوئے الفاظ کا انتخاب اور تشبیہ واستعارات دیکھیے

ٹھنڈی ہوا میں سبزہ صحرا کی وہ لہک
شرمائے جس سے اطلس زنگاری فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگِ گل پر قطرہ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہر یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

وہ نور اور وہ دشت سہانا ساوہ فضا
دراج و کبک و تیہو و طاؤس کی صدا
وہ جوش گل وہ نالہ مرغان خوشنوا
سردی جگر کو بخشتی تھی صبح کی ہوا
پھولوں سے سبز سبز شجر سرخ پوش تھے
تھالے بھی نخل کے سبد گل فروش تھے

وہ دشت وہ نسیم کے جھونکے وہ سبزہ زار
پھولوں پر جا بجا وہ گہر ہائے آب دار
اٹھناوہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار
بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار
خواہاں تھے زیب گلشن زہرا جو آب کے
شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے۵۷

حضرت امام حسین کی تیغ آب دار کے جوہر بیان کرتے ہوئے لفظوں کا انتخاب اور تشبیہ واستعارہ کا استعمال دیکھئے۔

اللہ ری تیزی و برش، اس شعلہ رنگ کی
چمکی سوار پر، تو خبر لائی تنگ کی

پیاسی فقط لہو کی طلب گار جنگ کی
حاجت نہ سان کی تھی اسے اور نہ سنگ کی

''اگر چہ میر انیس نے نظیر اکبر آبادی کو چھوڑ کر سب سے زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن خوش سلیقگی اور شائستگی کو کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیتے س لئے ان کے ہر لفظ اور ہر محاورہ کے آگے اہل زبان کو سر جھکانا پڑتا ہے'' ۵۵؎

ان کی زبان نے اس مرثیے کی معنویت، حسن و دلکشی اور اثر آفرینی میں بے پناہ اضافہ کیا ہے انہیں زبان و بیان پر بے پناہ قدرت حاصل ہے ان کے دامن میں الفاظ کا بے کراں خزانہ ہے استعارے اور کنایوں، تشبیہوں کا سمندر ہے الفاظ کی برجستگی، مضمون آفرینی اور بلاغت سے ان کا مرثیہ مزین ہے

لب پر ہنسی گلوں سے زیادہ شگفتہ رو
پیدا تنوں سے پیر ہن یوسفی کی بو
غلماں کے دل میں جن کی غلامی کی آرزو
پرہیزگار و زاہد ابرارو نیک خو
پتھر میں ایسے لعل صدف میں گہر نہیں
حوروں کا قول تھا کہ ملک ہیں بشر نہیں ۵۶؎

صبح کا منظر بیان کرتے ہوئے الفاظ کا انتخاب اور تشبیہ و استعارات دیکھیے :۔

ٹھنڈی ہوا میں سبزہ صحرا کی وہ لہک
شرمائے جس سے اطلس زنگاری فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگِ گل پر قطرہ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہر یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے
وہ نور اور وہ دشت سہانا ساوہ فضا
دراج و کبک و تیہو و طاؤس کی صدا
وہ جوش گل وہ نالہ مرغان خوشنوا

سردی جگر کو بخشتی تھی صبح کی ہوا
پھولوں سے سبز سبز شجر سرخ پوش تھے
تھالے بھی نخل کے سبد گل فروش تھے
وہ دشت وہ نسیم کے جھونکے وہ سبزہ زار
پھولوں پر جا بجا وہ گہر ہائے آب دار
اٹھناوہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار
بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار
خواہاں تھے زیب گلشن زہرا جو آب کے
شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے ۵۷

حضرت امام حسین کی تیغ آب دار کے جوہر بیان کرتے ہوئے لفظوں کا انتخاب اور تشبیہ واستعارہ کا استعمال دیکھئے۔

اللہ ری تیزی و برش، اس شعلہ رنگ کی
چمکی سوار پر، تو خبر لائی تنگ کی
پیاسی فقط لہو کی طلب گار جنگ کی
حاجت نہ سان کی تھی اسے اور نہ سنگ کی
بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار
خواہاں تھے زیب گلشن زہرا جو آب کے
شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے ۵۷

حضرت امام حسین کی تیغ آب دار کے جوہر بیان کرتے ہوئے لفظوں کا انتخاب اور تشبیہ واستعارہ کا استعمال دیکھئے۔

اللہ ری تیزی و برش، اس شعلہ رنگ کی
چمکی سوار پر، تو خبر لائی تنگ کی
پیاسی فقط لہو کی طلب گار جنگ کی
حاجت نہ سان کی تھی اسے اور نہ سنگ کی
خوں سے فلک کو لاشوں سے مقتل کو بھرتی تھی
سو بار دم میں چرخ پر چڑھتی اترتی تھی

سینے پہ چل گئی تو کلیجہ لہو ہوا
گویا جگر میں موت کا ناخن فرو ہوا
چمکی تو الاماں کا غل چار سو ہوا
جو اس کے منہ پر آ گیا بے آبرو ہوا
رکتا تھا ایک وار نہ دس سے نہ پانچ سے
چہرے سیاہ ہوگئے تھے اس کی آنچ سے ۵۸

یہ الفاظ اور زبان و بیان یقیناً قاری یا سامع کے دل پہ ایک تاثیر چھوڑتا ہے اس مرثیے میں اسکی بے پناہ مثالیں ہیں عون و محمد کے گھوڑوں کے لئے حضرت زینب کے جذبات، علی اکبر، حضرت عباس کی جنگ کے بندوں میں زبان و بیاں اور ضائع بدائع، علم بیان کا خوبصورت مرقع موجود ہے۔

ارسطو نے المیے میں جذبات کو بھی اہم قرار دیا اور سٹیج کا بھی سرسری ذکر کیا اس مرثیے میں جذبات نگاری عروج پر ہے۔ یہ جذبات کرداروں کے مکالموں کے ذریعے میر انیس نے اجاگر کئے ہیں اور بعض مکالموں سے تو ایسا لگتا ہے کہ جیسے مکالمہ نگار سٹیج پر موجود ہوں مکالموں میں جذبات نگاری کو میر انیس نے اس طرح پرویا ہے کہ غم، نفسیات اور صنف کا خیال رکھا ہے یہ مکالمہ دیکھئے جو شدت جذبات سے معمور ہے حضرت امام حسین قیادت کے لئے تیار کھڑے ہیں علم تیار ہے عون و محمد علم کے نیچے کھڑے ہیں وہ ماں اور ماموں کی محبت سے سرشار اور بے نیازی کے لئے تیار ہیں وہ علم لینا چاہتے ہیں میر انیس لکھتے ہیں

گہ ماں کو دیکھتے تھے کبھی جانب علم
نعرہ کبھی یہ تھا کہ نثار شہ امم
کرتے تھے دونوں بھائی کبھی مشورے بہم
آہستہ پوچھتے کبھی ماں سے وہ ذی حشم
کیا مقصد ہے علی ولی کے نشان کا
اماں کسے ملے کا علم نانا جان کا

حضرت زینب پیار بھرے غصے سے فرماتی ہیں

زینب نے تب کہا کہ تمہیں اس سے کیا ہے کام
کیا دخل مجھ کو مالک و مختار ہیں امام

نعرہ کبھی یہ تھا کہ نثار شہ امم
کرتے تھے دونوں بھائی کبھی مشورے بہم
آہستہ پوچھتے کبھی ماں سے وہ ذی حشم
کیا مقصد ہے علی ولی کے نشان کا
اماں کسے ملے کا علم نانا جان کا

حضرت زینب پیار بھرے غصے سے فرماتی ہیں

زینب نے تب کہا کہ تمہیں اس سے کیا ہے کام
کیا دخل مجھ کو مالک و مختار ہیں امام
دیکھو نہ کچیو بے ادبانہ کوئی کلام
بگڑوں کو جو لو گے زبان سے علم کا نام
لو جاؤ بس کھڑے ہو الگ ہاتھ جوڑ کے
کیوں آئے تم یہاں علی اکبر کو چھوڑ کے
سر کو ہٹو، بڑھو نہ کھڑے ہو علم کے پاس
ایسا نہ ہو کہ دیکھ لیں شاہ فلک اساس
کھوتے ہو اور آئے ہوئے تم میرے حواس
بس قابل قبول نہیں ہے یہ التماس
رونے لگو گے پھر جو برا یا بھلا کہوں
اس ضد کو بچنے کے سوا اور کیا کہوں

حضرت امام حسینؓ نے گفتگو سنی تو فرمایا

زینب کے پاس آکے یہ بولے شہ زمن
کیوں تم نے دونوں بیٹیوں کی باتیں سنی بہن
شیروں کے شیر عادل و جرار و صف شکن
زینب وحید عصر ہیں یہ دونوں گل بدن
یوں دیکھنے کو سب میں بزرگوں کے طور ہیں

تیور ہی ان کے اور ارادے ہی اور ہیں
نو دس برس کے سن میں یہ جرات یہ ولولے
بچے کسی نے دیکھے ہیں ایسے بھی من چلے
اقبال کیوں گا ان کے نہ قدموں سے منہ ملے
کس گود میں بڑے ہوئے کس درد سے پلے
بیشک یہ ورثہ وار جناب امیر ہیں
پر کیا کروں کہ دونوں کی عمریں صغیر ہیں

حضرت زینبؓ جواب دیتی ہیں

بولی بہن کی آپ بھی تو لیں کسی کا نام
نو دس برس کے سن میں یہ جرات یہ ولولے
بچے کسی نے دیکھے ہیں ایسے بھی من چلے
اقبال کیوں گا ان کے نہ قدموں سے منہ ملے
کس گود میں بڑے ہوئے کس درد سے پلے
بیشک یہ ورثہ وار جناب امیر ہیں
پر کیا کروں کہ دونوں کی عمریں صغیر ہیں

حضرت زینبؓ جواب دیتی ہیں

ہے کس طرف توجہ سردار خاص و عام
قرآن کے بعد ہے بھی تو ہے آپ کا کلام
گر مجھ سے پوچھتے ہیں شہ آسمان مقام
شوکت میں قد میں شان میں ہمسر کوئی نہیں
عباس نامدار سے بہتر کوئی نہیں[۵۹]

یہ مکالمہ آگے بڑھتا ہے اور اس میں زوجہ حضرت عباسؓ، سکینہ اور دوسرے اہل خاندان بھی شامل ہو جاتے ہیں اسی طرح حضرت امام حسینؓ کا ابن سعد سے مکالمہ میں بھی میر انیس نے جوہر دکھائے ہیں جذبات کا ایک اور منظر ملاحظہ ہو

شہ کے قدم پہ زینب زاروحزیں گری
بانو پچھاڑ کھا کے پسر کے قریں گری
کلثوم تھر تھرا کے بروئے زمیں گری
باقر کہیں گرا تو سکینہ کہیں گری
اجڑا چمن ہر اک گل تازہ نکل گیا
نکلا علم کے گھر سے جنازہ نکل گیا[۶۰]

اسی طرح حضرت امام حسینؓ کی شہادت پر جذبات دیکھئے:۔

جنگل سے آئی فاطمہ زہرا کی یا صدا
امت نے مجھ کو لوٹ لیا وا محمدا
اس وقت کون حق محبت کرے ادا
ہے ہے یہ ظلم اور دو عالم کا مقتدا
انیس سو ہیں زخم تن چاک چاک پر
زینب نکل حسینؓ تڑپتا ہے خاک پر
پردہ الٹ کے بنت علیؓ نکلی ننگے سر
لرزاں قدم، خمیدہ کمر، غرق خون جگر
چاروں طرف پکارتی تھی سر کو پیٹ کر
اے کربلا بتا، ترا مہمان ہے کدھر
اساں قدم اب اٹھتے نہیں تشنہ کام کے
ہے ہے یہ ظلم اور دو عالم کا مقتدا
انیس سو ہیں زخم تن چاک چاک پر
زینب نکل حسینؓ تڑپتا ہے خاک پر
پردہ الٹ کے بنت علیؓ نکلی ننگے سر
لرزاں قدم، خمیدہ کمر، غرق خون جگر
چاروں طرف پکارتی تھی سر کو پیٹ کر

اے کربلا بتا، ترا مہمان ہے کدھر
اساں قدم اب اٹھتے نہیں تشنہ کام کے
پہنچا دولاش پر مرے بازو کو تھام کے [۱۶]

حوالہ جات

۱۔ شاہد مختار، ارسطو، شاہد پبلشرز، چوبرجی سنٹر ملتان، تاریخ ندارد، ص۹

۲۔ ایضاً

۳۔ ایضاً، ص۱۰

۴۔ ایضاً

۵۔ ایضاً، ص۱۱

۶۔ ایضاً، ص۱۲

۷۔ ایضاً

۸۔ ایضاً، ص۱۴

۹۔ ایضاً

۱۰۔ ایضاً، ص۱۳

۱۱۔ سجاد باقر رضوی، مغرب کے تنقیدی اصول، اظہار سفر، لاہور، طبع دوم، ۱۹۷۱، ص۵۴

۱۲۔ وارسفولڈ، تنقید کے اصول، بحوالہ، افلاطون سے ایلیٹ تک، عابد صدیق، امجد بک ڈپو، لاہور، ۱۱۹۸۴، ص۶۲

۱۳۔ مغرب کے تنقیدی اصول، ص۶۸

۱۴۔ افلاطون سے ایلیٹ تک، ص۲۳

۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ مغرب کے تنقیدی اصول، ص۳۷

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ ایضاً، ص۶۷

۱۹۔ ایضاً، ص۶۸

۲۰۔ افلاطون سے ایلیٹ تک، ص۶۵

۲۱۔ مغرب کے تنقیدی اصول، ص۸۷

۲۲۔ ارسطو، ص۴۷

۲۳۔ افلاطون سے ایلیٹ تک، ص۲۵

۱۶۔ مغرب کے تنقیدی اصول، ص۳۷

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ ایضاً، ص ۶۷

۱۹۔ ایضاً، ص ۶۸

۲۰۔ افلاطون سے ایلیٹ تک، ص ۶۵

۲۱۔ مغرب کے تنقیدی اصول، ص ۸۷

۲۲۔ ارسطو، ص ۴۷

۲۳۔ افلاطون سے ایلیٹ تک، ص ۲۵

۲۴۔ مغرب کے تنقیدی اصول، ص ۸۴

۲۵۔ ایضاً

۲۶۔ مغرب کے تنقیدی اصول، ص ۸۵

۲۷۔ ایضاً

۲۸۔ صالحہ عابد حسین، مرتب، انیس کے مرثیے، جلد دوم، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۸۶، ص ۳۰۹

۲۹۔ ایضاً، ص ۳۱۱

۳۰۔ ایضاً، ص ۳۰۸

۳۱۔ ایضاً

۳۲۔ ایضاً، ص ۳۱۴

۳۳۔ ایضاً

۳۴۔ ایضاً، ص ۳۱۹

۳۵۔ ایضاً، ص ۳۲۲

۳۶۔ ایضاً، ص ۳۲۴

۳۷۔ ایضاً،

۳۸۔ ایضاً، ص ۳۲۵

۳۹۔ ایضاً، ص ۳۲۶

۴۰۔ ایضاً، ص ۳۳۳

۴۱۔ ایضاً، ص ۳۰۷

۴۲۔ ایضاً، ص ۳۲۴

۴۳۔ ایضاً،

۴۴۔ ایضاً، ص ۳۳۸

۴۵۔ ایضاً، ص ۳۰۸

۴۶۔ ایضاً،ص۳۱۱
۴۷۔ ایضاً،ص۳۱۳
۴۸۔ ایضاً،ص۳۲۴
۳۹۔ ایضاً،ص۳۲۶
۴۰۔ ایضاً،ص۳۳۳
۴۱۔ ایضاً،ص۳۰۷
۴۲۔ ایضاً،ص۳۲۴
۴۳۔ ایضاً،
۴۴۔ ایضاً،ص۳۳۸
۴۵۔ ایضاً،ص۳۰۸
۴۶۔ ایضاً،ص۳۱۱
۴۷۔ ایضاً،ص۳۱۳
۴۸۔ ایضاً،ص۳۲۴
۴۹۔ ایضاً،ص۳۲۵
۵۰۔ ایضاً،ص۳۲۹
۵۱۔ ایضاً،ص۳۳۳
۵۲۔ مسعود حسین رضوی،ادیب،سید روح انیس،دیباچہ،انڈین پریس لمیٹڈ۔الہ آباد
۵۳۔ حامد حسن قادری،مولانا،مختصر تاریخ مرثیہ گوئی،اردو اکیڈمی سندھ،کراچی۱۹۶۴،ص۴۶
۵۴۔ شبلی نعمانی،مولانا،موازنہ انیس و دبیر،ص۴۲
۵۵۔ مولانا حالی،مقدمہ شعر و شاعری،مرتبہ،وحید قریشی،ڈاکٹر،مکتبہ جدید لاہور،۱۹۵۳،ص۳۶۷
۵۶۔ مراثی انیس،دوم،ص۳۰۸
۵۷۔ ایضاً،ص۳۰۹
۵۸۔ ایضاً،ص۳۲۰
۵۹۔ ایضاً،ص۱۳۲۰۔۳۱۸
۶۰۔ ایضاً،ص۳۲۰
۶۱۔ ایضاً،ص۳۳۷

سرسیّدتحریک اورادبی تغیرات

ڈاکٹرشمیم طارق*

Abstract:

Sir Syed's contributions for the betterment and empowerment of the Muslims are great. His greatest achievement was the Aligarh Movement which contributed a lot for the regeneration and revival of the Muslims of the Sub-Continent. Sir Syed and his colleagues by their combined efforts tried to revive the spirit of progress within the Muslim community of India. A number of Muslim Urdu prose writers of eminence, historians and essayists came to the front. Sir Syed's himself wrote a number of books like Asarus Sanadeed, Asbab-e-Baghawat-e-Hind and Tehzib-Ul-Akhlaq and succeeded in marking people realize the value of modern knowledge and gave new directions to Muslim social and political thoughts. Sir Syed's companions like Molana hali, Shibli Nomani and Molana Zakaullah also tried to revive people of subcontinent through literary contributions. Literary works of Maulana Hali like Musaddas, biography of Sir Syed, Mirza Ghalib, and of Shekh Saadi are considered as one of the great contribution to Urdu literature. Similarly, shibli Nomani's books like Al Farooq, Al Gazali, Al Mamoon, Al Kalam, and Seratun Nabi are so famous and authentic that history student uses them as reference book for their research paper. Moreover, Molvi Zakaullah wrote many books on science and mathematics and the history of medieval India. Thus, these all people with great power of knowledge were the backbone of Aligarh Movement and their main motive was to fight and sought against old customs and traditions.

* شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

علی گڑھ تحریک، برصغیر پاک و ہند کی فضا میں اوّلیں تحریک ہے جو ہمہ جہت طور پر ایک واضح اور وسیع مقصد اور منشور کے ساتھ منظر عام پر آئی اور اِس تحریک کو اُس عہد کے تناظر میں دیکھیں تو یہ بات بلا ریب والتباس کہی جاسکتی ہے کہ اُس دور کی مایوس اور منجمد فضا میں اِس نے ایک زبردست تحرک کو جنم دیا، جس کے اثرات، وقت کے ساتھ ساتھ گہرے ہوتے گئے اور آج جب کہ برصغیر کے مسلمان بالعموم اور وطنِ عزیز پاکستان کے مسلمان بالخصوص آزاد فضا میں سانس لے رہے ہیں تو یہ سب اُس تحرک اور بیداری کا نتیجہ ہے جو سرسیّد اور اُن کے رفقا نے پیدا کی۔

علی گڑھ تحریک کا زمانہ وہ ہے جب ۱۸۵۷ء کے سانحہ کے بعد برصغیر کے باشندے، خصوصاً مسلمان ایک بدیسی حکومت کے عتاب کا نشانہ بن چکے تھے۔ ایک طرف انگریز فتح کے نشے سے سرشار اور جذبۂ انتقام سے مملو ہوکر مسلمانوں پر ظلم واستبداد کے پہاڑ توڑ رہے تھے تو دوسری طرف مسلمان بھی انگریز کے خلاف نفرت اور بغاوت کے جذبات سے بھرے ہوئے تھے۔ گویا ع دونوں طرف تھی آگ برابر لگی ہوئی

۱۸۵۷ء کے بعد انگریز حکومت کو اگرچہ ہندوؤں اور مسلمانوں نے ذہنی طور پر قبول نہ کیا تھا لیکن مسلمان اور انگریزوں کے درمیان ذہنی فرق زیادہ تھا، مسلمانوں سے چونکہ حکومت چھینی گئی تھی لہٰذا انگریز بخوبی جانتے تھے کہ مسلمان اُن کے کس قدر مخالف ہیں۔ ویسے بھی عیسائیوں اور مسلمانوں اور معرکہ آرائی ایک قدیم عرصہ سے چلی آ رہی تھی۔ مسلمانوں کو دبائے رکھنے کے لیے انگریز حکومت نے ہر قسم کے مظالم روا رکھنا اپنا شعار بنالیا تھا اور انتقام کی یہ آگ ہزاروں بے گناہوں کا خون بہانے اور لاکھوں کی عزت و ناموس خاک میں ملانے کے باوجود بھی فرو نہ ہو سکی۔[1] کیونکہ انگریزوں کو واضح طور پر علم تھا کہ ان کی حکومت کے لیے اگر کوئی قوم خطرہ بن سکتی ہے تو وہ مسلمان قوم ہی ہے چنانچہ مسلمانوں کو ذلیل ورُسوا کرنے کی ہر ممکن کوشش کی گئی۔ اسلامی روایات اور تہذیبی عناصر کو عوام الناس کی نظروں میں کم تر اور قابلِ نفرت بنانے کی کوشش کی گئی اور اِن کے متبادل کے طور پر اُن میں جملہ غیر اسلامی شعائر کو مکارانہ طریقے سے شعوری طور پر رائج کیا گیا۔۔۔ مسلمان جاگیرداروں اور امراء و رؤسا کی جاگیریں ضبط کر لی گئیں، جس سے حد درجہ کی معاشی ابتری پیدا ہوئی اور لوگ مہاجرت پر مجبور ہو گئے۔ انگریزوں کی انتقامی پالیسیوں کے نتیجے میں مسلمانوں کو نہ صرف جانی و مالی زیاں سے دوچار ہونا پڑا بلکہ تہذیبی و مذہبی حوالہ سے انھیں اعصابی اور نفسیاتی طور پر مفلوج ومعذور اور مقہور ومجبور کر دیا گیا۔

اِن حالات کے خلاف مسلمانوں نے عملی اور مسلح جدوجہد کا راستہ بھی اختیار کیا تھا، لیکن جنگِ آزادی کے نتائج سے یہ اَمر ثابت ہو گیا تھا کہ انگریزوں کے خلاف، عسکری جنگ لڑنا ناممکن ہے۔ سیّد احمد شہید کی تحریکِ جہاد وامامت

جس نے ولولۂ بیدار کا مظاہرہ کیا تھا، اندرونی سازشوں کی وجہ سے ناکام ہو چکی تھی، مغل بادشاہ اور نفسِ ملوکیت بھی پیش پا اُفتادہ ہو کر ناکارہ ہو چکے تھے۔ جنگِ آزادی کی مختلف قوتوں میں ہم آہنگی اور اتفاق نہیں تھا۔ (۲)

اِن حالات میں جب کہ ہندوستانی مسلمان بے یارومددگار تھے اور انگریزی حکومت اُن کے خلاف منتقمانہ کارروائیاں کر رہی تھی، سرسیّداحمد خان اُن کی رہنمائی کے لیے میدانِ عمل میں نکلے۔(۳) اُن جیسے اثر پذیر شخص کے لیے یہ عملاً ممکن نہ تھا کہ وہ محض بےفکرے تماشائی کا پارٹ ادا کرتے یا گردوپیش سے بے نیاز ہو کر دُنیا پر ایک تفریحی نظر ڈالتے اور آگے بڑھ جاتے، وہ خانہ نشیں اخبار بیں نہ تھے، وہ انقلاب کے سپاہی تھے، اِس لیے انھوں نے پرجوش داعیوں اور جنگ آزما سپاہیوں کی طرح فکر وعمل کی اِس آویزش میں عملی حصہ لیا۔(۴)

سرسیّداحمد خاں نے انگریزوں اور مسلمانوں کے مابین ایک نئے رویے کو جنم دینے کی کوشش کی۔ اُنھوں نے ایک طرف برصغیر کے مسلمانوں کو یہ باور کرانے کی سعی کی کہ فلاح وفوز کا راستہ یہ ہے کہ انگریزوں کے خلاف مسلح جدوجہد کو ترک کر کے اُن سے رسم وراہ رکھنی چاہیے اور اِس حوالہ سے اُن سے اہلِ کتاب کے طور پر معاملات رکھے جا سکتے ہیں۔

ایسی صورتِ حالات پیدا کرنے سے سرسیّد کے پیشِ نظر دو مقاصد تھے :

۱۔ مسلمان انگریزوں کے قریب آئیں اور دونوں قوموں کے مابین منافرت خاتمہ ہو۔

۲۔ انگریزوں کے دِل سے مسلم دُشمنی خاتمہ ہو۔

اِن مقاصد کے حصول کے لیے سرسیّد نے رسالہ ''اسبابِ بغاوتِ ہند'' رقم کیا جس میں نہایت بےخوفی سے یہ ثابت کیا کہ بغاوت کا سبب خود انگریزوں کے پالیسیاں ہیں۔ جس کا ثبوت عیسائی مشنریوں کی کارروائیاں اور انگریزوں کے ہاتھوں مسلمانوں کا معاشی، معاشرتی اور مذہبی استحصال ہے۔

۱۸۶۳ء میں غازی پور میں ایک مدرسے کا قیام عمل میں لایا گیا۔ ساتھ ہی ایک سوسائٹی ''سائنٹفک سوسائٹی'' بھی بنائی گئی۔ ۱۸۶۶ء میں اِس سوسائٹی کا ایک اخبار جاری کیا گیا، جس میں سوسائٹی کے جلسوں میں پڑھی جانے والی تقاریر شائع ہوتی تھیں۔ ۱۸۷۰ء میں انگلستان سے واپسی پر رسالہ ''تہذیب الاخلاق'' جاری ہو جن میں ''سپیکٹیٹر'' اور ''ٹیٹلر'' کے انداز کے مضامین چھپتے تھے۔ ۱۸۷۳ء میں ایک کمیٹی تشکیل دی گئی جس میں ''مجلسِ خواستگارِ ترقیِ مسلمانان'' کے مجوزہ تعلیمی مدرسہ کی تفاصیل اور تجاویز پر غور کیا گیا۔

۱۸۷۵ء میں ایک مدرسے کا آغاز کیا گیا۔ جس میں یہ ظاہر کیا گیا کہ اِس مدرسے میں طالبِ علموں کو علومِ شرق وغرب پڑھائے جائیں گے مگر اِس کا مقصد انھیں انگریز بنانا نہیں ہوگا۔ ۱۸۷۷ء میں اِس کو ''محمڈن اینگلو

اورینٹل کالج'' کا درجہ دیا گیا، یہ مدرسہ دراصل علی گڑھ تحریک کا آغاز تھا۔

علی گڑھ تحریک کی تشکیل اور اِس کے اغراض و مقاصد کو اُس عہد کے تناظر میں دیکھنے کے بعد یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ سرسیّد اور اُن کے رفقا کے پیشِ نظر صرف ایک مقصد تھا کہ مسلمان قعرِ تنزل میں گرنے کے بجائے ترقی کی راہ پر گامزن ہوں۔ اِس مقصد کا حصول صرف اُسی صورت میں ممکن تھا کہ اُس عناد کی آگ کو سرد کیا جائے جو مسلمانوں اور انگریزوں کے دِلوں میں بھڑک رہی تھی۔

سرسیّد اور اُن کے تمام تر رفقا کا تعلق ادب کے کسی نہ کسی شعبے سے تھا۔ چنانچہ اِس تحریک کے منشور پر عملی ادب کے وسائل ہی سے کیا گیا۔ یوں یہ تحریک ایک طرف سیاسی ہے تو دوسری طرف ادبی۔ اِس تحریک کی یہ دونوں جہتیں متوازی نظر آتی ہیں۔

سیاسی جہت اور ادبی جہت کے متوازی چلنے سے اگرچہ ادب پر بعض مضر اثرات بھی مرتب ہوئے تاہم اِس تحریک کے باعث مسلمانوں میں شعور کی ایک نئی لہر پیدا ہوئی اور اُردو ادب بھی متعدد نئی فکریات سے روشناس ہوا اور بعض ایسے نئے رجحانات کو فروغ حاصل ہوا، جو اَب تک قابلِ اعتنا نہ تھے۔ اِس سلسلے میں اُن کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نثرِ اُردو کو اجتماعی مقاصد سے روشناس کیا اور اِس کو سہل اور سلیس بنا کر عام اجتماعی زندگی کا ترجمان اور علمی مطالب کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔(۵) اِس تحریک نے سستی جذباتیت کو فروغ دینے کے بجائے گہرے تعقل، تدبر اور شعور کو پروان چڑھانے کا عہد کیا۔۔۔ چنانچہ ادبی سطح پر علی گڑھ تحریک نے اُردو نثر کا ایک باوقار، سنجیدہ اور متوازن معیار قائم کیا اور اُسے شاعری کے مقفّٰی اور مسجع اسلوب سے نجات دِلا کر سادگی اور متانت کی کشادہ ڈگر پر ڈال دیا اور یوں ادب کی مقصدی اور افادی حیثیت اُبھر کر سامنے آ گئی۔(۶)

علی گڑھ تحریک نے سیاسی سطح پر عوام میں شعور کی بیداری کے لیے ادب کی تقریباً ہر صنف سے معاونت لی۔ اِس اعتبار سے اِس تحریک نے ادب کو ہمہ جہت طور پر متاثر کیا اور بلاشبہ تحریک سے وابستہ ادیبوں نے بعض اہم کارنامے بھی انجام دیئے۔

سرسیّد احمد خان نے رسالہ ''تہذیب الاخلاق'' متعدد موضوعات پر قلم اُٹھایا اور زندگی کے ہر شعبہ پر مباحث کیے۔ سرسیّد نے یہ رسالہ جاری کرتے وقت لکھا تھا:

> ''اِس پرچے کے اجراء سے مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجہ کی سویلائزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جائے تاکہ جس حقارت سوے سویلائزڈ یعنی مہذب قومیں اُن کو دیکھتی ہیں وہ رفع ہو اور وہ بھی دُنیا میں مہذب و معزز قوم کہلائیں۔''(۷)

اِس رسالہ میں سرسیّد احمد خاں کے علاوہ نواب محسن الملک، مولوی چراغ علی اور ذکاء اللہ نے بھی مضامین لکھے اور متعدد موضوعات پر علمی گفتگو کی۔

سرسیّد تحریک کے دور میں عیسائی مشنری متحرک تھے اور اِن مبلغین نے نبی کریم ﷺ اور دیگر نامور مسلمانوں کے بارے میں اپنی کتابوں اور رسائل وخطبات میں غلط سوانحی کوائف پیش کیے جس سے نئی نسل کے گمراہ ہونے کا اندیشہ پیدا ہو گیا تھا۔ دوسری طرف بدیسی اقدار کے باعث نوجوانوں میں قومی حوالہ سے احساسِ کمتری کا احساس بھی راسخ ہو رہا تھا۔ چنانچہ رہنمایانِ علی گڑھ نے ایسی تصانیف رقم کیں جن میں درست کوائف اور اسلاف کے کارناموں کو روشن طرز سے پیش کیا۔

اِس مقصد کے لیے بزرگوں کی سوانح عمریاں اور تاریخ نویسی پر خصوصی توجہ دی گئی۔ سوانح نگاری سے جو قوت انفرادی طور پر حاصل کی گئی تھی تاریخ نگاری میں اجتماعی سطح پر اخذ کی گئی۔ دونوں صورتوں میں قوت کا خزینہ ماضی سے تلاش کیا گیا لیکن ارتقا کی جہت کو مستقبل کی طرف لپکنے پر مائل کیا گیا۔ (۸)

سوانح نگاری اور تاریخ نویسی کے حوالے سے مولانا حالی اور شبلی نے اُردو ادب کو زندہ شاہکار دیئے۔ حالی کی ''حیاتِ سعدی''، ''یادگارِ غالب'' اور ''حیاتِ جاوید'' جب کہ شبلی کی تصانیف ''المامون''، ''الفاروق''، ''سیرت النعمان''، ''الغزالی''، ''سوانحِ مولانا روم'' اور ''سیرتِ النبیؐ'' اُردو میں سوانح و تاریخ نویسی میں زندہ اور روشن کتابیں ہیں۔ خصوصاً شبلی کی موخرالذکر کتاب ایک معرکہ آرا تصنیف ہے جس میں آپ ﷺ کے زمانے کی تہذیب و معاشرت کے ساتھ اُن اعتراضات کا جواب بھی دیا گیا جو غیر مسلموں کی طرف سے کیے گئے۔ مولانا شبلی کا بڑا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اسلام کی قدیم شان وشوکت کی تاریخ کو طرزِ جدید میں پیش کیا اور ایسے دلچسپ طریق سے لکھا کہ عوام وخواص سب اُس سے مستفیض ہو سکتے ہیں۔ (۹)

غیر مسلموں کے اعتراضات اور اُن کے جواب کے حوالہ سے سرسیّد کے بارہ خطبات ''خطباتِ احمدیہ'' بھی قابلِ ذِکر ہے۔ جس میں سرسیّد نے ولیم مور کے اعتراضات کا نہایت مدلل جواب دیا۔

علی گڑھ تحریک نے سیاسی طور پر مسلمانوں میں شعوری بیداری کے لیے مضمون نویسی، تاریخ اور سوانح سے جہاں کام لیا وہاں ادب میں نئے رجحانات کو فروغ دینے اور مقصدی ادب کی تخلیق کے لیے نقد ونظر میں نمایاں کامیابی حاصل کی۔

اُردو میں (سرسیّد تحریک سے پہلے) تنقید کا کوئی باقاعدہ نظام یا نظریاتی بنیاد نظر نہیں آتی۔ لیکن سرسیّد اور اُن کے رفقا نے تنقید میں باقاعدہ نظریاتی اساس قائم کی۔

تنقید کے حوالہ سے حالؔی کی ''مقدمہ شعروشاعری'' کے ذریعے اُردو ادب میں پہلی بار مغرب کے نظریات وخیالات سے آگاہ ہوا۔ یہ تصنیف اِس حوالہ سے اہم ہے کہ اِس میں ادب اور زندگی کے رِشتے کو سائنٹفک بنیادوں پر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بلاشبہ حالؔی نے مقدمہ شعروشاعری لکھ کر علی گڑھ تحریک کو بوطیقا مہیا کردی۔ (۱۰)

حالی کی ''مقدمہ شعروشاعری'' کے علاوہ تنقید کے حوالہ سے شبلی کی ''شعرالعجم'' اور ''موازنۂ انیس ودبیر'' بھی قابلِ ذِکر ہیں جن میں متعدد نظری مباحث بھی پیش کیے گئے ہیں۔

علی گڑھ تحریک نے اپنے تہذیبی وثقافتی منشور کی تکمیل کے لیے اُردو ناول کے اِمکانات سے بھی اعتنا کیا۔ چنانچہ ڈپٹی نذیر احمد نے معاشرے کی اصلاح اور نئی نسل کی تربیت کے لیے ناول لکھے۔ اِن ناولوں کا موضوع معاشرتی، اخلاقیات اور انسانی شخصیت کی تعمیر اور تہذیب وتطہیر ہے۔ نذیر احمد کے ناول ''مرۃ العروس''، ''بنات النعش''، ''فسانۂ مبتلا'' اور ''ابن الوقت'' اس حوالہ سے خاص طور پر قابلِ ذِکر ہیں۔

علی گڑھ تحریک کی اِس کامیابی سے اِنکار ممکن نہیں کہ اُس نے اُردو ادب کو داستان کے مافوق الفطرت عناصر سے نکال کر زندگی کے حقائق سے آشنا کیا اور اُردو میں ناول جیسی اہم صنف کو فروغ دیا۔

سرسیّد تحریک نے معاشرے کی اصلاح اور شعور کی بیداری اور سیاسی سطح پر مسلمانوں میں احساس تغیر اور ترقی کا شعور پیدا کرنے کے لیے اگرچہ زیادہ تر نثر پر انحصار کیا، لیکن شاعری جیسے موثر وسیلۂ اظہار کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ چنانچہ مولانا حالی اور شبلی نے اُردو مثنوی کے اِمکانات سے فائدہ اُٹھایا۔ مولانا حالؔی کی ''مسدس مدوجزر اسلام'' مسلمانوں کی عظمتِ رفتہ اور عہدِ حاضر میں زوالِ اُمت کا ایک منظوم خاکہ ہے۔

سرسیّد احمد خاں اور اُن کے رفقاء نے نظم ونثر میں جو کچھ تخلیق کیا وہ سیاسی سطح پر برصغیر کے مسلمانوں کی بیداری اور اُردو ادب میں نئے اِمکانات کا سبب بنا۔ ادبی سطح پر اگرچہ بعض تخلیقات میں جمالیاتی اور فنی حوالوں سے اسقام موجود ہیں تاہم اِس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہے کہ سرسیّد کی بدولت اُردو اِس قابل ہوئی کہ عشق وعاشقی کے دائرے سے نکل کر ملکی، سیاسی، اخلاقی، تاریخی ہر قسم کے مضامین، اِس زور اور اثر، وسعت اور جامعیت، سادگی و صفائی سے ادا کرسکتی ہے کہ خود اِس کی استاد فارسی زبان کو آج تک نصیب نہیں۔ (۱۱)

اس تحریک سے وابستہ اہلِ قلم نے اُردو ادب کو ایک وسیع اور ہموار خیابانِ فراہم کیا۔ اِن لوگوں نے نئے اِمکانات کو روشن کیا اور ادب اور زندگی کے مابین رِشتوں کو کامیابی سے مضبوط تر کردیا۔ ادب کو داخلِ ذات سے نکال کر خارجی حالات وماحول کا ترجمان بنادیا۔ اِس کے ساتھ ساتھ اِس اَمر میں کوئی شک وشبہ نہیں کہ اُس عہدِ انتشار میں اِس تحریک نے اجتماعی کے قیام کے لیے گراں بہا کوششیں کیں۔ سرسیّد اور اُن کے رفقاء نے ادب کی تقریباً ہر

صنف میں نئے رویوں اور اثرات کے بیج بوئے اور مقصدی ادب کی خوب آبیاری کی۔ افادی ادب کے اِس نخلِ تن آور کی نشوونما کر کے اُردو زبان کے خیابان کو اِمکان کی نئی چھاؤں بخشی۔

سرسیّد تحریک کا بنیادی مقصد مسلمانوں میں سیاسی سطح پر ترقی اور آگے بڑھنے کا شعور پیدا کرنا تھا۔ دوسری طرف انگریزوں کے دِلوں سے مسلمانوں کے خلاف عناد کی آگ سرد کرنا تھا اور اِن دونوں قوموں کو قریب لا کر مسلمانوں کو ترقی کی راہ پر گامزن کرنا تھا۔ چنانچہ اِس تحریک کے پیشِ منظر کا جائزہ لیتے ہوئے ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ سرسیّد اور اُن کے رفقا نے اپنے اِس مقصد کے حصول میں کس حد تک کوشش کی اور اِن کوششوں سے برصغیر کے مسلمانوں نے کیا ثمر پایا۔

سرسیّد تحریک کی کامیابیوں کا اِس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہوسکتا ہے کہ اِس کے مخالفین اور اُن کی کوششیں صدا بصحرا ثابت ہوئیں اور بالآخر وہی لوگ جو اِس تحریک کے منشور ہی کے مخالف تھے۔ اِس کارواں میں شامل ہو گئے۔ اِس تناظر میں یہ بات روزِ روشن کی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ علی گڑھ تحریک برصغیر کی ایک ہمہ جہت تحریک تھی جو اپنے مقاصد کے حصول میں بہت حد تک کامیاب رہی۔

حواشی

۱۔ غلام حسین ذوالفقار، اُردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر، لاہور: مطبع جامعہ پنجاب، ۱۹۶۶ء، ص ۹۰
۲۔ انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۳۱۷
۳۔ غلام حسین ذوالفقار، اُردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر، لاہور: مطبع جامعہ پنجاب، ۱۹۶۶ء، ص ۹۵
۴۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ، سرسیّد اور ان کے نامور رفقا، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء، ص ۲۵
۵۔ ایضاً، ص ۱۳۔۱۲
۶۔ انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۳۳۔۳۳۲
۷۔ بحوالہ: مقالاتِ سرسیّد، (جلد دہم) لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء، ص ۳۵
۸۔ انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۳۵۔۳۳۴
۹۔ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادبِ اُردو (ترجمہ: مرزا محمد عسکری)، لاہور: شیخ محمد بشیر اینڈ سنز، ص ۳۳۷
۱۰۔ انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۳۳۶

کتابیات

۱۔ انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء
۲۔ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اُردو، (ترجمہ مرزا عسکری) لاہور: شیخ محمد بشیر اینڈ سنز، س۔ن
۳۔ سیّد احمد خان، مقالات سرسیّد (جلد دہم مرتبہ اسماعیل پانی پتی)، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء
۴۔ عبداللہ، سیّد، ڈاکٹر، سرسیّد اور ان کے نامور رفقا، دہلی: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۴ء
۵۔ غلام حسین ذوالفقار، اُردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر، لاہور: مطبع جامعہ پنجاب، ۱۹۶۶ء
۶۔ محمد اکرام، شیخ، موجِ کوثر، لاہور: ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۸۶ء

ہیئتی تنقید

یٰسین آفاقی*

Abstract:

Formal criticism proposed that a work of literary art should be regarded as autonomous and should not be judged by reference to considerations beyond itself. The article places special emphasis on the formal elements of the literary text as well as methodology of formal criticism. The article also attempts to point out the limitations of formalist approach.

روجر فاؤلر اپنی لغت Modern Critical Terms میں سٹرکچر کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> "All critical theories have same notion of structure: the developing unity of work. But, according to what characteristics are emphasized as providing that unity, the terms will vary: pattern, plot, story, form, argument, language, rhetoric, paradox, metaphor, myth."(1)

اس تعریف کی رُو سے سٹرکچر کا مفہوم کچھ یوں بنتا ہے کہ سٹرکچر ایک کل ہے جس کے مختلف اجزا ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ سٹرکچر کسی ادب پارے میں تنظیمی اصول کی طرح کارفرما ہوتا ہے۔ جس کے باعث ادب پارے میں وحدت پیدا ہوتی ہے۔ اس وحدت کی تشکیل میں پلاٹ، کہانی، فارم، پیٹرن، زبان، استعارہ، قول محال، متھ اور rhetoric جیسی مختلف خصوصیات یا عوامل حصہ لیتے ہیں۔

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، اسلام آباد کالج فار بوائز، جی سکس تھری، اسلام آباد

James H.Pickering اور Jeffrey D. Hoeper اپنی کتاب Literature میں لکھتے ہیں:

> "The only useful generalizations about poetic structure are the broad ones that the every element in a well structured poem should have an identifiable function, and that the poem itself should build to a unified effect or serries of effects."(2)

جان کرورین سم کی نظر میں نظم کی ساخت یا ہیئت اس کا مرکزی مسئلہ یا بحث ہے جب کہ دوسری ہر چیز جس میں نظم کے الفاظ، اُن کی اصوات، اُن کی تعبیر نظم کی بافت یا فروعی تفصیلات ہیں۔ دوسرے لفظوں میں رینسم نظم کی ہیئت اور اس کی بافت میں فرق کرتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''بافت مسئلہ کے حل میں سدِّ رہ بنتی ہے اور اس طرح ایک تناؤ tention پیدا کر دیتی ہے۔ بافت کی وجہ سے شعر سائنس کا مسئلہ نہیں بن پاتا بلکہ ایک پیچ در پیچ بحث بن جاتا ہے۔ جو آخر میں منطقی طریقہ سے حل کی جاتی ہے۔''(۳)

بافت نظم کو لفظی کاری گری artifact بناتی ہے۔ جس کی بھول بھلیوں سے گزرتی ہوئی ہیئت قابل قبول حل تک پہنچتی ہے۔ بافت تخلیق کی تجریدی یا خیالی صفات اور کیفیات وغیرہ کے برعکس اس کی مادی، حقیقی یا محسوس و معلوم خصوصیات کو ظاہر کرتی ہے اور یہ تخلیق کی لفظی ساخت، اُس کی حسّی خصوصیات اور گھنی تمثالوں سے بنتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ نظم کے بنیادی الفاظ جو استعاروں، پیکروں اور علامتوں پر مشتمل ہوتے ہیں، نظم کی بافت بناتے ہیں۔ یہی الفاظ نظم کے پنہاں امتیازی ڈیزائن کو آشکار کرتے ہیں۔ ہیئتی تنقید ایسے الفاظ کو کلیدی الفاظ (Key words) کہتی ہے اور نظم کا بنیادی مسئلہ ان ہی کلیدی الفاظ کے ذریعے اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ الفاظ جب کاری گرانہ ترتیب میں نظم کی ہیئت بن کر سامنے آتے ہیں تو یہ ہیئت نظم کے معنوی وجود کی تفہیم میں مدد دیتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''یہ سمجھ لینا کہ کسی نظم کے الفاظ کس طرح بیان اور رمز Statement and suggestion کے ڈیزائن میں صحیح اور متناسب ڈھنگ سے جڑے ہوتے ہیں، نظم کے زندہ وجود کی ہیئت کو سمجھ لینے کے برابر ہے۔''(۴)

ہیئتی تنقید میں ساخت اور ہیئت کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا گیا ہے اس لیے تخلیقی عمل کی کارفرمائی سے نظم ساخت یا ہیئت کی صورت میں ابھرتی ہے جس میں الفاظ ساخت یا ہیئت کے اجزا کا رول ادا کرتے ہیں۔

ہیئتی تنقید کا مطالعہ کرنے سے پہلے روسی ہیئت پسندی پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ روسی ہیئت پسندی کی تحریک ہیئتی تنقید کی پیش رو ہے۔ اپنی اولیت کی بنا پر روسی ہیئت پسندی نے اپنے بعد میں رونما ہونے والے تمام اہم تنقیدی نظریات پر بالعموم اور ہیئتی تنقید پر بالخصوص اثرات مرتب کیے۔ روسی ہیئت پسندی کی تحریک کا آغاز ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ روس میں ہوا۔ جب کہ ہیئتی تنقید کا آغاز ۱۹۴۱ء میں امریکہ میں ہوا۔ اس لیے اس کو نئی امریکی تنقید (New American Criticism) بھی کہا جاتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی نے ادب کو ایک فارم تصور کیا۔ ان کا کہنا تھا کہ ادب کی حقیقی معنویت فارم میں مضمر ہے نہ کہ اس خیال یا پیغام میں جس کی ترسیل کے لیے یہ فارم بروئے کار لائی گئی ہے۔ دوسرے الفاظ میں ادب کا امتیاز اس کی فارم سے قائم ہوتا ہے نہ کہ اس کے مواد سے کیوں کہ ادب کے مافیہ یا مواد کا تعلق معنی سے ہے اور معنی ہر قاری اور زمانے کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ روسی ہیئت پسندی کا بنیادی مؤقف وزیر آغا کے نزدیک یہ تھا کہ:

> ''تصنیف اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے جو خود کار اور خود کفیل ہے، اس لیے ادبی نقاد کا فرض ہے کہ وہ اس لسانی وجود کی میکانکیّت پر غور کرے اور دیکھے کہ وہ کس طرح ایک انوکھی وضع یا فارم میں منقلب ہوا ہے۔'' (۵)

روسی ہیئت پسندی نے متن کی میکانکی ساخت پر غور کیا کہ اس کے اجزا کی کارکردگی کس طرح وجود میں آتی ہے۔ اس نے متن کے مادی وجود ہی کو سب کچھ سمجھا اور یہ کہا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات متن کو لسانی سطح پر ''نامانوس'' بنانا ہے۔ اس تنقید کا مرکزی نقطہ یہ تھا کہ ''جملہ شعری ذرائع اظہار مثلاً آہنگ، وزن، صوتیاتی پیٹرن وغیرہ کا کام یہ نہیں کہ وہ ''معنٰی'' کی عکاسی کریں بلکہ شے یا مظہر کو اس کی پیش پا افتادہ عمومی حیثیت سے نجات دلا کر انوکھا بنا دیں۔'' (۶) ''انوکھا بنانے'' کے نظریے کی شکلووسکی نے اپنے مضمون "Art as technique" میں وضاحت کی تھی۔ وہ لکھتا ہے:

> ''آرٹ کا مقصد اشیا کا جیسے وہ محسوس کی جاتی ہیں، احساس کرانا ہے، نہ کہ جیسے وہ جانی جاتی ہیں۔ آرٹ کی ٹکنیک یہ ہے کہ وہ اشیا کو 'اجنبیا' دے، فارم میں اِشکال پیدا کر دے تا کہ محسوس کرنے اور سمجھنے کے عمل میں قدرے دقت پیدا ہو، اور کچھ زیادہ وقت صرف نہ ہو۔ کیوں کہ محسوس کرنے کا عمل فی نفسہٖ جمالیاتی کیفیت کا حامل ہے، اور اس کو طول دینا نہ صرف مناسب بلکہ انسب ہے۔ آرٹ کسی شے کے آرٹ سے بھرپور ہونے کو محسوس کرنا ہے، شے بذاتہٖ کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔'' (۷)

بعد ازاں اس تنقید کے علم برداروں کو یہ احساس ہوا کہ معنی کو لفظ سے مکمل طور پر الگ کرنا ممکن نہیں اور وہ

اس نتیجے پر پہنچے کہ ''تخلیق کار لفظ سے اس کے رائج معنی کو الگ نہیں کرتا بلکہ لفظ کو اس طور استعمال کرتا ہے کہ وہ متعدد معانی کی آماجگاہ بن جاتا ہے۔'' (۸) اس تنقید کی اہم بات زندگی یا حقیقت کی طرف شاعر کا رویہ نہیں بلکہ زبان کی طرف اس کا رویہ ہے۔ اس رویے کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا رقم طراز ہیں:

> ''شعریت معنٰی کی ترسیل میں نہیں بلکہ شاعر کے ہاں ''زبان'' کے مخصوص استعمال میں ہے۔ شاعر نظم کو ایک خود کار سٹرکچر کے طور پر لیتا ہے جس میں قافیہ بندی سابقہ معنٰی صورت تبدیل کر کے اسے ایک نیا معنٰی بنا دیتی ہے۔ چناں چہ بقول جیکب سن شاعری عام بول چال کی زبان پر تشدد سے کام لے کر اسے کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے۔'' (۹)

روسی ہیئت پسندی کی تصوراتی وضاحت کرتے ہوئے ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

> ''ہیئت پسندی ادب کا مطالعہ ایک خود کفیل اکائی کے طور پر کرتی ہے۔ جمالیات کو نہ صرف اس کی امتیازی صفت قرار دیتی ہے بلکہ اس کی بنیاد پر دیگر شعبوں سے اسے ممیّز بھی کرتی ہے اور ان اصولوں کو دریافت کرنے میں سرگرم ہوتی ہے، جو ادب کی منفرد شناخت کے ذمہ دار ہیں۔ ان اصولوں کی جستجو ہیئت پسندی کو عمومی ادبی وسائل اور اقدار اور ادب پارے میں ان کے کردار تک لے جاتی ہے اور یُوں ادب پارے کی خود مختاریت کا تصور وسیع ہو جاتا ہے۔'' (۱۰)

اب سوال یہ ہے کہ روسی ہیئت پسندی کی رُو سے وہ اصول کیا ہیں جو ادب کی منفرد شناخت کا سبب بنتے ہیں۔ اس تنقید کی رُو سے ایک تو اجنبیانے کا عمل ہے جس کی وضاحت اُوپر کی جا چکی ہے اور دوسرا عنصر جس کا بالعموم ذکر کیا جاتا ہے وہ حاوی محرک (The Dominat) ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ ادب لسانی عمل کے ذریعے سماجی اور ثقافتی عناصر کی جمالیاتی سطح پر تقلیب سے ایک الگ اور منفرد دنیا کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ فارم کی مافیہ پر ترجیح اور جمالیاتی اصولوں کو ادبی نظام میں مرکزی حیثیت دینے کی صورت میں نکلا۔ دوسرے الفاظ میں روسی ہیئت پسندی نے اپنی کارکردگی دکھانے کے لیے فارم کو چُنا لیکن ضرورت اس امر کی ہے کہ تجزیاتی عمل میں ادب کی فارم کے ساتھ اس کے مواد کو بھی زیر بحث لایا جائے کیوں کہ ادبی تخلیق دونوں کی یک جائی سے وجود میں آتی ہے۔

نئی تنقید فن پارے کی فارم یا ہیئت کو مرکز توجہ بناتی ہے۔ اس لیے اسے ہیئتی تنقید (Formalist Criticism) سے موسوم کیا گیا۔ نئی امریکی تنقید کی وجہ تسمیہ بیان کرتے ہوئے ابوالکلام قاسمی کا کہنا ہے کہ: ''نئی امریکی تنقید میں نئے پن کا تصور اپنا زمانی سیاق وسباق کم رکھتا ہے۔ اس لیے اسے صرف نئے پن یا معاصر ہونے کے سبب نئی تنقید کا نام نہیں دیا گیا بلکہ یہ ہیئتی تنقید کے وسیع مفہوم کا وہ امریکی پہلو تھا جس کو بعض مخصوص امتیازات کے ساتھ نئی ادبی تنقید سے موسوم کیا گیا۔'' (۱۱) جان کرو رینسم کو اس کا سب سے بڑا نمائندہ خیال کیا جاتا ہے۔ ہیئتی تنقید

کے دوسرے اہم امریکی نقادوں میں کلینتھ بروکس، رابرٹ پین وارن، ایلن ٹیٹ، آر۔ پی۔ بلیک مر اور ولیم۔ کے۔ و مسٹ وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

آئی۔ اے۔ رچرڈز بھی اپنے آپ کو اس مغربی اصول تنقید کا بانی کہتا تھا۔ جسے بعد میں نئی تنقید New Criticism یا ہیئتی تنقید (Formalist criticism) کے نام سے پکارا گیا۔ ہیئتی تنقید بہت حد تک تدریسی نوعیت کے مطالعہ سے تعلق رکھتی ہے جس میں ادب پارے کو سرسری جائزے کے بجائے عمیق مطالعے کا موضوع گردانا جاتا ہے۔ ہیئتی تنقید متن کو لسانی عمل قرار دیتی ہے اور اس کی لسانی اور ہیئتی خاصیتوں کی بنا پر اس کی قائم بالذات حیثیت کو تسلیم کرتی ہے۔ ہیئتی تنقید کی رُو سے ''متن کے اندر معانی کی تشکیل کے اجزائے ترکیبی کی نہ صرف تلاش کی جاتی ہے بلکہ اُن رشتوں کا سراغ بھی لگانا مقصود ہوتا ہے جن کے باہمی ربط سے متن کے اندر معنی نشو ونما پاتے ہیں۔'' (۱۲)

اردو میں ہیئتی تنقید کے نظریے کو مستند، مدلّل، مربوط اور منظّم طریقے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے متعارف کرایا ہے۔ اگرچہ ہیئتی تنقید کے کچھ نمونے میراجی اور کلیم الدین احمد کے یہاں دستیاب ہیں لیکن ان کے یہاں اس نظریۂ نقد کی تصوراتی اساس مفقود ہے۔ جہاں تک میراجی اور کلیم الدین احمد کا ہیئتی تنقید کو عملی طور پر استعمال کرنے کا تعلق ہے۔ اس ضمن میں حامدی کاشمیری رقم طراز ہیں:

> ''میراجی نے کئی نظموں کے ہیئتی مطالعے ضرور کیے ہیں، مگر وہ من حیث الکل فن سے زیادہ فن کار کے ذہنی اور نفسیاتی حقائق کی تلاش و تفتیش کے درپے رہے ہیں، اور فن کار کے شعور کی پرداخت میں حصہ لینے والے تمدنی واقعات کا مطالعہ کرتے ہیں، کلیم الدین احمد کے غزل کے ہیئتی مطالعات جامعیت اور عمق سے عاری ہیں، اور بالآخر شخصی تاثرات کی باز آفرینی پر منتج ہوتے ہیں۔'' (۱۳)

اس سیاق میں دیکھیں تو شمس الرحمٰن فاروقی نے ہی پہلی بار اس نظریۂ نقد کو جامع انداز میں پیش کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی نظر میں ہیئتی تنقید شعر فہمی کے لیے اگر بہترین ذریعہ نہیں تو تقریباً بہترین ذریعہ ضرور ہے۔ وارث علوی کا بھی کہنا ہے کہ ''ہیئتی تنقید جو تعبیر کا حُسن اور تجزیے کا وصف رکھتی ہے، تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے۔'' (۱۴) سوال یہ ہے کہ ہیئتی تنقید کیوں ضروری اور اہم ہے؟ ہیئتی تنقید اپنے طریقِ مطالعہ میں شعر کی ہیئت کو بنیادی اہمیت دیتی ہے اور اس بات پر زور دیتی ہے کہ نقاد صرف شعر کو سامنے رکھ کر تنقید کرے اور تنقید کے دوران وہ ہر طرح کے غیر ضروری تصورات کو ذہن سے دور رکھے۔ دوسرے لفظوں میں ہیئتی تنقید کا تقاضا یہ ہے کہ شعر کو محض شعر سمجھ کر پڑھا جائے، تاریخی یا نفسیاتی دستاویز سمجھ کر نہیں۔ رچرڈز کے حوالے سے ہیئتی تنقید کے مؤقف کی

وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں: ''شعر کے اصلی معنی کی تہ تک پہنچنے کے لیے شاعر کے حالاتِ زندگی، اس کے محرکات، اس کا ماحول، معاشرہ اور نفسیاتی کیفیات غیر ضروری اور بے معنی ہیں۔'' (۱۵) رچرڈز نے شعر کے قاری کو یہ تلقین بھی کی تھی کہ:

> ''وہ اپنے ذہن سے ان تمام مظاہر پرستانہ animistic عادتوں اور رجحانات کو اکھاڑ پھینکے جو اس کے اندرونی احساسات اور معروضی حقیقت کے درمیان غیر ضروری متناسبات اور رابطے پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ حافظہ میں پڑی ہوئی بے محل یاد داشتوں یعنی mnemonic irrelevances جذباتی احرامات emotional inhibitions اور مذہبی عقائد اور وفاداریوں کو بھی ایسے ہی مظاہر پرستانہ اور غیر ضروری رجحانات سمجھتا ہے۔'' (۱۶)

ہیئتی تنقید نے مرکوز مطالعے (close reading) کا انداز اختیار کیا اور نظم کی تعبیر اور تجزیے میں سیاسی اور سماجی تناظر کو مسترد کیا۔ لیوس کے حوالے سے اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

> ''لیوس نظم کو ایک تجسیمی پیکر قرار دیتا ہے۔ نقاد کا کام نظم کی تجسیمیت کو زیادہ سے زیادہ محسوس کرنا ہے۔ جب کہ تناظر پر توجہ کرنے سے، نظم کے پیکر سے نقاد کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے اور وہ نظم کے مرکوز مطالعے میں ناکام رہتا ہے۔ دوسری طرف تناظر کی تشکیل ایک من مانا اور لامتناہی عمل ہے۔ اصل یہ ہے کہ لیوس ماورائے ادب (Extra Literary) مطالعات کی اہمیت کا منکر نہیں مگر ان کی بے جا تفاصیل کو نظم کے تجزیے میں ایک رکاوٹ خیال کرتا ہے۔'' (۱۷)

شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک ہیئتی تنقید شعر کو الفاظ پر مبنی سمجھتی ہے اور یوں کہ الفاظ تصورات کا پیش خیمہ، یا تصورات کے حامل، یا تصورات کی طرف اشارہ کرنے والے ہوتے ہیں، اس لیے الفاظ ہی سب کچھ ہیں، وہی موضوع ہے اور وہی ہیئت۔ ہیئتی تنقید ہیئت کو جب بنیادی درجہ دیتی ہے تو اس کا مطلب شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں یہ ہوتا ہے کہ:

> ''آپ شاعر کے کلام میں بکھرے ہوئے ننھے منے لفظی اشاروں کو یک جا اور مجتمع کر کے اس کے اصل معنی کا پتہ لگائیں جو پورے شعر یا نظم میں موجِ تہ آب کی طرح جاری و ساری ہے اور اس کو وحدت اور زندہ ہیئت بخشتی ہے۔ ہیئتی تنقید نظم کے مختلف ٹکڑوں کی باہم آویزش اور معنویت کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ لیکن اس طرح کہ پہلے ہر ٹکڑے کی انفرادی زندگی اور وحدت کا پتہ لگایا جائے اور پھر یہ دیکھا جائے کہ یہ مختلف وحدتیں کس طرح ایک دوسرے پر اثر انداز ہو کر ایک مکمل وحدت تخلیق کرتی ہیں۔'' (۱۸)

جب تک موضوع اور اسلوب کو ایک ہی نہ سمجھا جائے اس وقت تک نظم کے مختلف ٹکڑوں اور وحدتوں کی

باہمی آویزش اور کشاکش اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا تناؤ واضح نہیں ہوتا۔ بات پھر وہیں آ پہنچی کہ نظم کا مطالعہ کرنے کے لیے الفاظ کا مطالعہ ضروری ہے کیوں کہ الفاظ ہی موضوع اور الفاظ ہی اسلوب ہیں۔ رین سم کی نظر میں شعری تاثر کو نشان زد کرنے کے لیے الفاظ کے داخلی روابط کا تجزیہ کرنا لازمی ہے۔ اس کا خیال تھا کہ کسی ایک فن پارے میں تناؤ کا پایا جانا اس کا تحلیل ہو کر لازمی طور پر کسی مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں۔ ابوالکلام قاسمی رین سم کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''نئی تنقید نظم کے مختلف اجزا کے باہمی تفاعل اور اس سے پیدا ہونے والی معنویت کو سمجھنے پر زور دیتی ہے۔ مگر اس میں طریقِ کار ایسا استعمال کیا جاتا ہے کہ پہلے نظم کے ہر عنصر کی انفرادیت کا پتا لگایا جائے اور اس کے بعد یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ یہ مختلف عناصر ایک دوسرے پر کس طرح اثر انداز (یا اثر پذیر) ہوتے ہیں اور اس طرح نظم کی پوری وحدت کا تصور اُبھرتا ہے۔''(۱۹)

شمس الرحمٰن فاروقی اور رین سم کے اقتباسات کو ایک نظر دیکھنے سے صاف پتا چلتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے رین سم سے استفادہ کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی عملی تنقید میں ہیئتی تنقید کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے شعر کے الفاظ کو جانچتے ہیں اور الفاظ کی تراکیب میں پنہاں نازک سے نازک معانی برآمد کرتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں شامل ''غالب کی ایک غزل کا تجزیہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''الفاظ شعر کا بنیادی اور اصلی عنصر ہیں لہٰذا شعر کا صحیح اور مکمل مطالعہ اسی وقت ممکن ہے جب الفاظ کو الگ الگ کر کے، پھر ان کے باہم عمل وردِّعمل، ان کے دروبست کے پس منظر میں ان کے تمام موجود و غیر موجود، مقدر و مذکور انسلاکات اور اشارات کا احاطہ کرتے ہوئے، ان کا مطالعہ کیا جائے۔''(۲۰)

آگے لکھتے ہیں:

> ''شعر کا تجزیہ الفاظ کے ان تمام امکانات کو جانچنے کی کوشش کرتا ہے جن کا وہ شعر متحمل ہوسکتا ہے۔ جب یہ بات تسلیم کر لی گئی کہ الفاظ کے دور افتادہ اور گوشہ نشین معانی اور انسلاکات بھی شعر میں کھنچے چلے آتے ہیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ شعر کے مشکل ترین معنی اس کے درست ترین معنی ہوں گے کیوں کہ معنی جتنی دور کے ہوں گے اتنے ہی نازک اور باریک ہوں گے۔''(۲۱)

اس لیے ہیئتی نقاد کے لیے سب سے پہلے تو نظم کے الفاظ (استعارہ، علامت، پیکر صرف اشاراتی اسم، صفات اور ضمائر) کو شناخت کرنا ضروری ہے جو نظم کی بافت بناتے ہیں اور نظم کے بنیادی مسئلہ کو پیچیدہ راہوں سے گزارنے کے ساتھ اس کے درجہ بہ درجہ ارتقا اور توضیح میں مدد کرتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کو اس بات کا ادراک

ہے کہ شعر کی تعینِ قدر کا مسئلہ شاعرانہ اظہار یا لسانی نظام کے بطون میں نمو پذیر پُر اسرار تجربے کی شناخت سے منسلک ہے۔ چناں چہ وہ شعر کے تنقیدی عمل میں اس کے الفاظ اور الفاظ کے ربطِ باہم سے تشکیل پانے والی لسانی ہیئت کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اس تجزیاتی عمل میں وہ شعر کے سماجی اور سیاسی مسائل کو غیر ضروری قرار دے کر انھیں نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اپنے مضمون ''ن۔م۔راشد۔صوت و معنی کی کشاکش'' میں راشد کی شاعری کا ہیئتی مطالعہ کرنے کے بعد آخری پیراگراف میں وہ لکھتے ہیں:

> ''اب اگر آپ یہ پوچھیں کہ اتنی تفصیلی گفت گو کے باوجود میں نے سیاسی مسائل کی طرف راشد کے رویے، مذہب، سیاست اور عشق (علی الخصوص مذہب اور سیاست) سے ان کی دل چسپی، انسان دوستی، استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو چاہے انسان کا) کے خلاف ان کے احتجاج، ان کے مفکرانہ، خطیبانہ، پیغمبرانہ لہجے کی جلالت وغیرہ کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ تو میں یہی کہوں گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے انتہائی بیدار سماجی اور سیاسی شعور کے ہاتھوں اونے پونے نہ بیچ کر شاعرانہ آہنگ کے پاس رہن رکھ دیا۔ یہ ایسی ٹیڑھی منزل ہے جسے ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا۔ باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور، تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔'' (۲۲)

شمس الرحمٰن فاروقی کے بارے میں یہ کہنا مکمل طور پر صحیح نہیں ہے کہ ان کی تنقید تخلیق ہی کو مرکزِ توجہ بناتی ہے اور خارجی دنیا سے قطعی طور پر لاتعلق ہوتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں فنی تخلیق تنقیدی ہدف کا مرکز بنتے ہوئے بھی اس کے خالق کے ذہنی، نفسیاتی، عصری ماحول اور سماجی حالات و واقعات کے حوالے سے نئے معانی و مطالب سے ہم کنار ہوتی ہے۔ ان کے یہاں ہیئتی تجزیے کے پہلو بہ پہلو دوسرے علوم و نظریات سے استفادے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ اس ضمن میں ''شعرِ شور انگیز'' ایک روشن مثال ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی نظر میں علامتی تنقید اور ہیئتی تنقید کا عمل بہت حد تک ایک جیسا ہے۔ وہ ان مکاتب تنقید کے مابین مماثلت اور افتراق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''علامتی تنقید پوری نظم کو ایک علامت فرض کرتی ہے اور نظم کے پیکروں کو پہلے انفرادی حیثیت سے دیکھتی ہے۔ پھر ان کے گچھوں Clusters کا پتا لگاتی ہے کہ کون کون سے پیکر اور ان کے تلازمے کس کس نمونہ Pattern سے کہاں کہاں استعمال ہوئے ہیں۔ اس کے بعد وہ پیکروں کے ان گچھوں میں مرکزی موٹف ڈھونڈتی ہے اور اس موٹف کے حوالے سے کچھ گچھوں کو پھر باہم منسلک کر کے نظم کے موٹف اور اس کے پیکروں کو یک رنگ اور یک وجود قرار دیتی ہے۔'' (۲۳)

آگے لکھتے ہیں:

''ہیئتی تنقید کا عمل علامتی تنقید کے عمل سے مختلف نہیں ہوتا۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہاں بنیادی موٹف کے بجائے بنیادی مسئلہ کی تلاش ہوتی ہے جو کلیدی الفاظ کے ذریعہ اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ تمثیلی نقطۂ نظر سے بنیادی موٹف نظم کی علامت ہوتا ہے اور نظم موٹف کی علامت ہوتی ہے۔'' (۲۴)

اس طرح ان دونوں نظریات میں کوئی خاص اختلاف نہیں اور اکثر نئے نقاد دونوں طریقوں کو ساتھ ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ ہیئتی تنقید بھی الفاظ کے لغوی اور استعاراتی معنی نیز ان کے مروجہ، رموزی اور ڈرامائی معنی یعنی معنی کی تمام سطحوں کو زیر بحث لاتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ تمثیلی نقاد فن پارہ یا نظم میں تمثیل کی متواتر ترتیب پر نظر رکھتا ہے اور ہیئتی تنقید الفاظ کی کاری گرانہ ترتیب کو ڈھونڈتی ہے۔ الفاظ کی کاری گرانہ تنظیم و ترتیب کا مطلب یہ ہے کہ جب الفاظ نظم میں ہیئت بن کر سامنے آتے ہیں تو ان کے متعین یا تقریباً متعین معنی ہوتے ہیں۔ یہ معنی ہیئت یا مسئلہ کو آپ سے آپ ظاہر ہونے میں مدد دیتے ہیں۔ ہیئتی تنقید کے بارے میں حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''ہیئتی تنقید متن کے لفظ و معنی کی تجزیہ کاری سے واسطہ رکھنے کے باوجود، ان کے انفرادی تفاعل کو ہی خاص اہمیت دیتی ہے، اور طنز، پیکر، قول محال اور علامت سے پیدا ہونے والے معانی کی تشریح کرتی ہے۔ وہ ہر لفظ کے پنہاں معنی کو آشکار کرتی ہے، اور تخلیق کے کلّی وجود کو بھی معنی کے مماثل ہی گردانتی ہے۔'' (۲۵)

ہیئتی تنقید نے مصنف کے بجائے متن کے لسانی نظام کو اہمیت دی، اور لفظوں، استعاروں، امیجری، پیراڈوکس، علامتوں، طنز اور قول محال کے برتاؤ سے، اس کے ساختیاتی پیٹرن کے مطالعے کو فوقیت دی، اور اس سے معانی کے تعین کے لیے راستہ کھول دیا۔ متن اپنے مخصوص اور ہیئتی برتاؤ کی بنا پر تنقید کے لیے ایک انفرادی اور معروضی ڈسپلن کے طور پر ابھرتا ہے اور اپنے انفرادی وجود کا احساس دلاتا ہے۔ حامدی کاشمیری ہیئتی تنقید اور اکتشافی تنقید کے مابین مشترک خصوصیات کی جستجو کرتے ہیں تو اس عمل سے ہیئتی تنقید کی بعض خصوصیات اور طریق کار پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''دونوں نظریات شاعر کی شخصی زندگی، اور اس کے عہد کے مقابلے میں اس کی تخلیق کو ہی مرکزِ توجہ بناتے ہیں، دونوں تخلیق کی لسانی ترکیب یا تجسیمیت یا بقول رین سم، اس کی جسمانیت (Bodiness) کی شناخت پر زور دیتے ہیں، یہ امر بھی مشترک ہے کہ تخلیق کے لسانی اور ہیئتی عناصر کے مطالعے سے ہی اس کے حیات افروز Phenomenon) اور معنویت تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے۔'' (۲۶)

ہیئتی تنقید کے موئیدین دعویٰ کرتے ہیں کہ فنی تخلیق شاعر کے ہاتھوں، تکمیل پذیر ہونے کے بعد اپنے

انفرادی، آزاد اور خود مکتفی وجود کو منوالیتی ہے۔ وہ خود اپنے خالق، اس کی سوانح زندگی، اس کے عہد یا اس کی تہذیبی تاریخ سے تمام راست رشتوں کا انقطاع کرتی ہے۔ ہیئتی نقادوں کے نزدیک شعری تخلیق شاعر کی داخلی شخصیت میں سیمیائی نمود کرتی ہے، لیکن یہ اس کی لسانی ساخت ہی ہے جو اس کے وجود کو مادی جسم عطا کرتی ہے اور قابلِ شناخت بناتی ہے۔ تجربے کی تفہیم و تحسین کی ایک ہی صورت ہے وہ یہ کہ اس کے لسانی نظام کا تمام تر جائزہ لیا جائے۔ ہیئتی تنقید فنی تخلیق کو موضوع اور ہیئت کے جداگانہ خانوں میں تقسیم نہیں کرتی، بلکہ اسے ایک اکائی، ایک وحدت، ایک کلّی نامیاتی وجود کے طور پر دیکھتی ہے۔ اور اس کی ہیئت، نہ کہ موضوع کو، فن کی حتمی شکل قرار دیتی ہے۔ ہیئت کے رموز کو بے نقاب کرنے اور ان کا تجزیہ کرنے کے عمل میں فنی تخلیق کے مضمر معنوی جہات کے آشکار ہونے کے امکانات کی صورت ابھرتی ہے۔ (۲۷)

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی تخلیق کے قائم بالذات اور خود کفیل ہونے سے کیا مراد ہے؟ وارث علوی کے نزدیک فن پارے کے قائم بالذات ہونے کے ایک معنی یہ ہیں کہ ''وہ اپنے اندر ایک جہانِ معنی لیے ہوتا ہے اور اس معنی کی آگہی فن پارے کے اندر رہ کر حاصل کی جاتی ہے، باہر رہ کر نہیں'' (۲۸) اس کا مطلب یہ ہے کہ قاری کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ دوسرے علوم و نظریات سے معلومات حاصل کرے یا کسی خاص علم میں مہارت پیدا کرے۔ اس کے لیے زندگی اور گرد و پیش کی دنیا کا وہ علم کافی ہے جو ایک باشعور اور خود آگاہ انسان کے طور پر وہ حاصل کرتا ہے۔ اس علم کی بدولت اُس میں وہ نظر پیدا ہو جاتی ہے جو فن پارے کی معنوی جہات دریافت کر سکتی ہے۔

نئی تنقید کے علم برداروں نے متن کے مطالعہ میں ابہام، قولِ محال، استعارہ، علامت، طنز، رمز، تناؤ اور رعایت لفظی سے استفادہ کیا ہے، لیکن ایسا ہرگز نہیں کہ نئی تنقید کے موئیدین ان تمام شعری و لسانی وسائل کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ ان نقادوں کے مابین، مطالعۂ متن میں ان شعری عناصر کی تلاش کے اعتبار سے اختلاف کو ابوالکلام قاسمی نے نہایت اجمال کے ساتھ واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اگر رینسم ساخت اور متن کے عناصر کی باہم آہنگی کا متلاشی تھا تو ایلن ٹیٹ Tention یا تناؤ کی کیفیت پر خاص توجہ صرف کرنے کے حق میں تھا۔ کلینتھ بروکس کے نزدیک پیراڈوکس کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے تو رابرٹ پین وارن کے خیال میں طنز یا Irony اور بلیک مر کے نقطۂ نظر سے Gesture پر اصرار ملتا ہے۔'' (۲۹)

ایلن ٹیٹ کے خیال میں اچھی شاعری کے معانی دراصل اس میں موجود تناؤ کی کیفیت سے متعین ہوتے ہیں اور داخلی اور خارجی تناؤ کے نتیجے میں متن کی ہیئت کا کلّی طور پر تعین ہو سکتا ہے۔ اس طرح کلینتھ بروکس نے ایسے

شاعرانہ بیانات کو جو بظاہر ایک دوسرے سے متضاد دکھائی دیتے ہیں لیکن متن کی کلیّت میں دراصل کسی گہری صداقت کا سراغ دیتے ہیں۔اس عنصر کو اس نے قول محال یا پیراڈوکس کے نام سے تعبیر کیا۔ان دونوں کے برخلاف رابرٹ پین وارن نے طنز کو شاعری کے لیے ایک اہم عنصر قرار دیا اور طنز کی تلاش وتعبیر کو تنقید کا اہم فریضہ تصور کیا۔ہیئتی تنقید کے اعتبار سے ڈاکٹر محمد حسن کے نزدیک ادبی نقاد کا کام نہ تو اُصول وضوابط وضع کرنے کا ہے نہ اُصول وضوابط کے مطابق ادبی شہ پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ہے نہ کیفیات کی بازآفرینی کا بلکہ اُن کے بقول:

''ایک طرح کا توازن قائم کرنا ہے جو اندرونی اور بیرونی کش مکش اور تناؤ کے درمیان قائم کیا جا سکے اور یہ توازن واضح اور مرئی پیکروں اور ہیئتی سانچوں اور ٹکڑوں کے درمیان ربط سے پیدا ہوتا ہے۔اور داخلی وخارجی کش مکش کے دباؤ میں مطابقت اور ہم آہنگی سے جنم لیتا ہے۔''(۳۰)

روسی ہیئت پسندی اور ہیئتی تنقید دونوں نے ادب پارے کی ہیئتی تشکیل کے مطالعے کو اپنا موضوع بنایا لیکن دونوں کے طریقِ کار میں فرق ہے۔ہیئتی تنقید کی رُو سے نظم کی ہیئت ابہام، رمز، قولِ محال، تناؤ، تمثال اور رعایتِ لفظی وغیرہ سے بنتی ہے۔ان کے عمیق مطالعے سے نظم کی ہیئت اور معانی تک پہنچا جا سکتا ہے۔جب کہ روسی ہیئت پسندی کی توجہ ادبی وسائل کی کارکردگی دکھانے پر مرتکز رہی اور نظم کے معنوی پہلو سے احتراز کیا گیا۔ناصر عباس نیّر نے نئی تنقید اور روسی ہیئت پسندی کے مابین فرق کو یوں نشان زد کیا ہے:

''آخر الذکر ہیئت کو سیّال حالت میں گرفتار خیال کرتی تھی۔ادبی وفنی وسائل کا باہمی تعامل ایک متحرک اور متغیر کیفیت کو جنم دیتا تھا۔جب کہ نئی تنقید نے ہیئت کو ایک ایسا کُل سمجھا جس کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے اور جسے پورے کا پورا گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔''(۳۱)

روسی ہیئت پسندوں کو ہیئت پسند اس لیے کہا گیا کہ انھوں نے مواد کی بجائے ہیئت کو مرکز نگاہ بنایا۔دوسرے الفاظ میں مواد کے مقابلے میں تخلیق کے لسانی سٹرکچر اور میکانکیت پر توجہ مرکوز کی۔وزیر آغا کے نزدیک نئی تنقید سے روسی فارمل ازم والوں کا نظریہ یوں مختلف تھا کہ انھوں نے فارم کی لسانی میکانکیت پر زیادہ توجہ دی۔ان کا خیال تھا کہ فارم ادبی تخلیق کا بیرونی چھلکا نہیں ہے بلکہ وہ حرکی اصول ہے جس کے تحت ادب پارے کے پُرزے باہم مل کر اکائی بناتے ہیں۔مزید یہ کہ تخلیق میں استعمال ہونے والے الفاظ کا کام کسی پیغام یا خیال کی ترسیل نہیں ہے۔ان کا کام اپنے سٹرکچر کو، اپنے لسانی وجود کو منکشف کرنا ہے۔ادب بجائے خود ایک قسم کی زبان ہے یعنی ایک خود کار، خود کفیل اور خود مختار ساخت ہے۔وزیر آغا روسی فارمل ازم اور نئی تنقید کے درمیان افتراق اور مماثلت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''روسی فارمل ازم والوں نے تو تخلیق کی بنت کاری کو لفظ کی کارکردگی تک محدود کر کے

وزن، صوتی پیٹرن، تال یا تبادلہ یعنی ANAGRAM یا پھر تخلیق کے مرکز گریز اور مائل بہ مرکز عناصر سے عبارت لسانی وجود کی بات کی تھی جب کہ ''نئی تنقید'' نے تخلیق کی بنت میں رعایت لفظی، تناؤ، قولِ محال اور ابہام کے دھاگوں کا احساس دلایا اور کہا کہ ان کی آویزش اور ٹکراؤ ہی سے تخلیق کے معانی وجود میں آتے ہیں۔ تخلیق میں موجود معنی یا پیغام کسی مصنف یا خالق کا نہیں ہوتا بلکہ خود تصنیف کا ہوتا ہے۔'' (۳۲)

اب سوال یہ ہے کہ ہیئتی تنقید کے حدود کیا ہیں؟ ہیئتی تنقید نے آغاز سے تخلیق کی فارم ہی کو اپنی سرگرمی اور مساعی کا ہدف بنایا۔ فارم پر توجہ مرکوز کرنے کا نتیجہ فن پارے کی شعریات وضع کرنے کی صورت میں نکلا۔ ہیئتی تنقید کے حدود کے ضمن میں ناصر عباس نیر کے یہ خیالات قابل توجہ ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''بلاشبہ عمل تخلیق کی نوعیت اور اس عمل میں شریک عوامل و عناصر کا مطالعہ بھی تنقید کے دائرہ کار میں شامل ہے، لیکن نئی تنقید کی بنیادی جہت چوں کہ فن پارے کی ساخت یا فارم پر مرکوز رہنے سے عبارت ہے تاکہ اس ساخت میں کارفرما ادبی وسائل کی نشان دہی ہو سکے اور فن پارے کی شعریات روشن ہو سکے، اس لیے نئی تنقید تخلیق کے پس منظر میں اُترنے سے گریز کرتی ہے۔'' (۳۳)

اس امر کی مزید وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ:

''نئی تنقید کے علم برداروں نے اصولی طور پر یہ بات تسلیم کی کہ تخلیق فن میں متعدد داخلی اور خارجی عناصر شریک ہوتے ہیں مگر ان عناصر کی نشان دہی یا تجزیے کو اپنی تنقیدی حکمتِ عملی کا کوئی اہم سروکار بنانے سے گریز کیا کہ ان سے نہ تو فن پارے کا جمالیاتی نظام بے نقاب ہوتا ہے اور نہ جمالیاتی قدر'' (۳۴)

یعنی ان سے نہ تو یہ پتا چلتا ہے کہ کوئی فن پارہ آخر کیوں کر فن پارہ بنا ہے اور نہ اس کے اچھے یا بُرے ہونے کی خبر ہوتی ہے۔ کیوں کہ ہیئتی تنقید کے نظری اصولوں اور تجزیاتی روشوں کی تہ میں ادب کی ادبیت کا مسئلہ کارفرما تھا۔ اس لیے ہیئتی تنقید نے ادب پارے کی فارم کے مطالعہ ہی کو اپنا مطمحِ نظر بنایا۔ اس لیے سماجی و سیاسی علوم سے استمداد کو لازمی قرار نہیں دیا گیا۔ شروع شروع میں ہیئتی تنقید نے مصنف کے سوانحی کوائف اور اس کے عہد کی سماجی و تاریخی صورتِ حال اور تہذیبی مسائل و معاملات سے صرفِ نظر کیا لیکن بعد میں تو منشائے مصنف کو بھی رد کر دیا۔ The Intentional Fallacy اور The Affective Fallacy کے نظریات کو ہیئتی تنقید کے ضمن میں نقطہ عروج قرار دیا جاتا ہے۔ اوّل الذکر میں متن کے مطالعہ میں مصنف کے منشا کو مسترد کیا گیا اور ثانی الذکر میں قاری کے تاثرات کو تنقیدی معیار بنانے کو ایک مغالطہ قرار دیا گیا ہے۔ ومسٹ نے تو یہاں تک کہ دیا تھا کہ ''متن تخلیق ہونے کے بعد اپنے خالق سے کٹ جاتا ہے۔'' (۳۵) وہ شاعر کی بجائے عوام کی چیز بن جاتا ہے۔ اس لیے

مصنف کے حالاتِ زندگی یا اس کے منشا کو اس کے ادراک کا وسیلہ بنانا ایک مغالطہ یا غیر منطقی ہے۔ The Affective Fallacy کی رُو سے ''کوئی نظم اس لیے اچھی یا بُری نہیں ہوتی کہ وہ قاری کے عقائد و تصورات سے اتفاق یا اختلاف کرتی ہے۔ نظم ایک خود مختار اکائی ہے جس کی جمالیاتی قدر و قیمت قاری کی پسند و ناپسند پر منحصر نہیں'' (۳۶) ومسٹ اور بیرڈزلی کے ان دو مضامین نے تعبیراتی تنقید پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان مضامین سے جو منفی اثر پیدا ہوا، اس کا تذکرہ وارث علوی نے اپنے مضمون ''افسانے کی تشریح: چند مسائل'' میں کیا ہے۔ اُن کا یہ کہنا درست ہے کہ:

> ''ان نقادوں کے تصورات نے جو سخت گیری پیدا کی اسے بعد کی ساختیاتی اور پسِ ساختیاتی تنقید نے شدید تر بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب سے ادیب، فن سے فن کار ہی اور افسانے سے افسانہ نگار ہی بے دخل ہو گیا..... ہمیں یہ بات بھولنی نہیں چاہیے کہ افسانہ، افسانہ نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور افسانے کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اُس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔'' (۳۷)

اس ضمن میں وزیر آغا کا مؤقف یہ ہے کہ:

> ''تخلیق کرنے کے عمل ہی سے تخلیق کار کی Intention مرتب ہوتی ہے۔ قلم اور کاغذ یا موءِ قلم اور کینوس کے ٹکراؤ ہی سے معانی وجود میں آتے ہیں مگر ان کے پیچھے تخلیق کار کا داخلی نظام ایک فعال کردار کے طور پر سدا موجود ہوتا ہے۔ تخلیق کاری میں خالق اپنے خیالات یا تصورات کو شعوری طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ اپنی ذات کو منقلب کرتا ہے۔'' (۳۸)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ نظم میں شاعر کے کسی ارادے یا نظریے کی ترسیل نہیں ہوتی۔ اس کی بجائے شاعر کی ذات کی قلبِ ماہیئت کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ اس سے یہ صداقت کھل کر سامنے آتی ہے کہ ہر تخلیق کے پیچھے ایک تخلیق کار ہوتا ہے۔ جس کی ایک اپنی داخلی دنیا، ایک اپنا تخیلی اور جمالیاتی نظام ہوتا ہے۔ اسے تخلیق کار کی Intention کہا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ وہ Intention نہیں جسے ومسٹ اور بیرڈزلی نے The Intentional Fallacy کہہ کر مسترد کر دیا تھا۔ اگر شاعر کو پہلے سے معلوم ہو کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے اور اس کا کام محض ایک میڈیم بن کر اسے بیان کرنا ہو تو ایسی صورت میں تخلیق کاری کا عمل منہا ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ ممکن نہیں ہے کہ تنقید تخلیق کی ساخت میں اس قدر محو ہو جائے کہ وہ اس کے تخلیق کار کی ذات اور اس کے ذہن کی کارکردگی سے سروکار نہ رکھے۔ یہاں ذات سے مراد ذات کی ثقافتی تشکیل ہے اور ذہن کی کارکردگی سے مراد وہ کارکردگی ہے جس کے نتیجے میں فنی تخلیق کی ترتیب و تنظیم عمل میں آتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ Roger Fowler (ed.), A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge & Kegan Paul, London, 1982, P183

۲۔ Pickering, James H & Hoeper, Jeffrey D, Literature, Macmillan, New York, Second Edition, 1986, P669

۳۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، لفظ و معنی، شب خون کتاب گھر، الٰہ آباد، بار اوّل، اکتوبر ۱۹۶۸ء، ص ۱۱۵

۴۔ ایضاً، ص ۱۱۸

۵۔ وزیر آغا، امتزاجی تنقید کا سائنس اور فکری پس منظر، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع اوّل، ۲۰۰۷ء، ص ۸۶

۶۔ وزیر آغا، تنقید اور جدید اُردو تنقید، انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت اوّل، ۱۹۸۹ء، ص ۴۲

۷۔ نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند، ساختیات، پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۸۵

۸۔ وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، ایضاً، ص ۴۲

۹۔ ایضاً، ص ۴۳

۱۰۔ نیّر، ناصر عباس، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں)، انجمنِ ترقی اُردو پاکستان، کراچی، دسمبر ۲۰۰۴ء، ص ۱۷

۱۱۔ قاسمی، ابوالکلام، معاصرِ تنقیدی رویّے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷ء، ص ۷۷

۱۲۔ جیلانی کامران، مغرب کے تنقیدی نظریے (جلد دوم)، مکتبہ کارواں، لاہور، اشاعت اول، ۲۰۰۰ء، ص ۱۶۳

۱۳۔ حامدی کاشمیری، معاصر تنقید ___ ایک نئے تناظر میں، شالیمار، سری نگر، کشمیر، بار اوّل، جنوری ۱۹۹۲ء، ص ۲۲۲

۱۴۔ وارث علوی، منتخب مضامین، فضلی سنز (پرائیویٹ) لمیٹڈ کراچی، اشاعت اوّل، اپریل ۲۰۰۰ء، ص ۲۹۸

۱۵۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، لفظ و معنی، ایضاً، ص ۱۱۳

۱۶۔ ایضاً، ۱۱۴

۱۷۔ نیّر، ناصر عباس، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں)، ایضاً، ص ۴۵

۱۸۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، لفظ و معنی، ایضاً، ص ۱۱۶۔۱۱۷

۱۹۔ قاسمی، ابوالکلام، معاصرِ تنقیدی رویّے، ایضاً، ص ۸۱

۲۰۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، شعر، غیر شعر اور نثر، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، نئی دہلی، سوئم تصحیح شدہ ایڈیشن، ۲۰۰۵ء، ص ۳۹۹۔۴۰۰

۲۱۔ ایضاً، ص ۴۰۰

۲۲۔ ایضاً،ص۳۴۹
۲۳۔ فاروقی،شمس الرحمٰن،لفظ ومعنی،ایضاً،ص۱۱۷
۲۴۔ ایضاً،ص۱۱۷
۲۵۔ حامدی کاشمیری،تجربہ اور معنی۔تنقیدی مقالات،کمپیوٹرسٹی،راجہ باغ،سری نگر کشمیر،۲۰۰۳ء،ص۸۴
۲۶۔ ایضاً،ص۸۴
۲۷۔ حامدی کشمیری،معاصر تنقید__ایک نئے تناظر میں،ایضاً،ص۲۲۱
۲۸۔ وارث علوی،منتخب مضامین،ایضاً،ص۲۲۲
۲۹۔ قاسمی،ابوالکلام،معاصر تنقیدی رویّے،ایضاً،ص۸۲۔۸۳
۳۰۔ محمد حسن،ڈاکٹر،ہیئتی تنقید،کاروان ادب،لاہور،باراوّل،۱۹۸۹ء،ص۲۹۱۔۲۹۲
۳۱۔ نیّر،ناصر عباس،جدید اور مابعد جدید تنقید،(مغربی اور اُردو تناظر میں)،ایضاً،ص۵۳
۳۲۔ وزیر آغا،دستک اُس دروازے پر،مکتبۂ فکر وخیال،لاہور،جون۱۹۹۳ء،ص۱۰۳
۳۳۔ نیّر،ناصر عباس،جدید اور مابعد جدید تنقید،(مغربی اور اُردو تناظر میں)،ایضاً،ص۴۹
۳۴۔ایضاً،ص۴۹
۳۵۔ ایضاً،ص۵۱
۳۶۔ ایضاً،ص۵۱
۳۷۔ وارث علوی،منتخب مضامین،ایضاً،ص۳۰۰
۳۸۔ وزیر آغا،دستک اس دروازے پر،مکتبہ فکر وخیال،لاہور،جون۱۹۹۳ء،ص۱۸۳

جلاوطن کی واپسی

ڈاکٹر انوار احمد*

Abstract:

In the backdrop of ideological perceptions of establishment this article deals those political and extra cultural factors which forced Faiz ahmad Faiz to opt the painful phase of"self-exile" during Zia era.After the inception of democratic rule in Pakistan,it seems that a ban has been lifted upon the writings and thoughts of Faiz Ahmad Faiz in our public institutions as well.So,it is not only the the physical return of Exile but acceptance of cultural impact of departed,detached and deported creative souls too.

سزائے موت کے خلاف اپنی اپیل کے سلسلے میں پاکستان کے پہلے منتخب وزیرِ اعظم ذوالفقار علی بھٹو (۱۹۲۸۔۱۹۷۹) نے سپریم کورٹ میں تین دن تک خطاب کے آخر میں کہا کہ اب اگر میری اپیل مسترد ہو جائے تب بھی میں عدالت کا ممنون رہوں گا کہ انھوں نے مجھے اپنی بات کہنے کا موقعہ دیا۔ اگلے روز عدالتی قتل کے منتظر بعض اخبارات نے یہ ستم ظریفانہ شہ سرخی لگائی کہ ذوالفقار علی بھٹو نے آخر کار عدالتِ عالیہ پر اعتماد کا اظہار کر دیا۔ کم و بیش اسی اسلوب میں بعض لوگ فیض احمد فیض کی وطن بدری یا جلاوطنی کو بھی خود ساختہ کہتے ہیں اور عام طور پر فیض احمد فیض کے اس طرح کے بیانات کا حوالہ دیتے ہیں کہ بھئی ہمیں کسی نے وطن بدر تو نہیں کیا تھا ہم باہر گئے تھے اور پھر کچھ ایسے حالات ہو گئے کہ ہمیں اپنی مرضی سے ہی باہر رُکنا پڑا۔ فیض خود کہتے ہیں: 'یہ میرا مقدر تھا کہ مَیں چھ سال تک ایک ایسی صورتِ حال میں جسے آپ خود ساختہ جلاوطنی کہہ لیجئے، وطن سے دور ساری دنیا میں پھرتا رہوں، جلاوطن کے طور

* صدر نشین، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

پر خواہ جلاوطنی اختیاری ہو یا کچھ اور، آپ ایک مستقل احساسِ محرومی کے ساتھ زندہ رہتے ہیں اور یہ وہ صورتِ حال ہے جو اپنے محبوب کے ہجر سے مماثلت رکھتی ہے پہلے پہل تو کیفیت ناسٹلجیا یا وطن کی تھی، لوگوں کے لئے اور مقامات کے لئے اور اس طرزِ زندگی کے لئے جو آپ کو عزیز ہے، ان سب کے لئے دلی اشتیاق کی تھی لیکن اس صورتِ حال میں آپ کا ذاتی تجربہ سیاسی رنگ و آہنگ حاصل کر لیتا ہے'(۱) یہ درست ہے کہ فیض صاحب کو کسی باقاعدہ حکم کے ذریعے وطن بدر نہیں کیا گیا تھا مگر ہر شخص جانتا ہے کہ جب مارشل لاء نافذ کر دیا جائے، بنیادی انسانی حقوق معطل کر دیے جائیں اور ان حقوق کی ضمانت دینے والا دستور بھی سرد خانے میں رکھ دیا جائے تو پھر اس سرزمین پر رہنے والا ہر خوددار اور حساس شخص جلاوطن ہو جاتا ہے کیونکہ وطن سے لوگوں کا رشتہ ان کے بنیادی انسانی حقوق کے طفیل بیدار رہنے والے احساسِ شرکت کی بدولت ہوتا ہے اور جب انھیں اس سے محروم کر دیا جائے تو پھر وہ احساس مغائرت یا بیگانگی کا رویہ پیدا ہوتا ہے جو ملکوں کی تاریخ ہی نہیں جغرافیہ کو بھی بدل دیتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فیض احمد فیض میں صبر اور بردباری کا جذبہ بہت تھا مگر ضیاالحق کے مارشل لاء کے نفاذ کے ساتھ ہی فیض پر مرئی اور غیر مرئی پہرے دار بڑھ گئے تھے، لڈمیلا نے لکھا ہے 'فیض کے مکان کے دروزے پر مسلح سپاہی صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک باری باری پہرا دیتے تھے، جہاں جہاں فیض جاتے، ایک سپاہی سایہ بن کر ان کا پیچھا کرتا تھا۔ ۱۹۷۸ء کے اوائل میں فیض نے ملک چھوڑنے کا فیصلہ کر لیا..... ایک صبح فیض ہاتھ میں سگریٹ لیے گھر سے نکلے، پہرا دینے والے سپاہی نے سوچا ہوگا کہ فیض حسب معمول چہل قدمی کرنے والے ہیں اور تھوڑی دیر بعد لوٹ آئیں گے..... لیکن اب کی بار چہل قدمی کرتے کرتے، فیض ہوائی اڈے پر پہنچے..... اور ملک سے باہر چلے گئے۔''

اسی طرح کون نہیں جانتا کہ اُن کی وطن بدری کے دوران لاہور میں اُن کی سالگرہ کے حوالے سے جو تقریب فروری ۱۹۸۱ء میں منعقد ہوئی اس کے سٹیج سیکرٹری اداکار محمد علی اور ان کے داماد اور مقالہ نگار شعیب ہاشمی کو بھی پولیس پکڑ کر لے گئی، کوٹ لکھپت جیل میں جب بعض قیدیوں نے ان سے پوچھا کہ آپ کا تعلق کس پارٹی سے ہے تو شعیب ہاشمی نے کہا برتھ ڈے پارٹی سے۔

اسی زمانے میں جب فیض نے وہ شہرہ آفاق نظم لکھی جو اس طرح شروع ہوتی تھی:

مرے دل مرے مسافر
ہوا پھر سے حکم صادر
کہ وطن بدر ہوں ہم تم
دیں گلی گلی صدائیں

کریں رُخ نگر نگر کا
کہ سراغ کوئی پائیں
کسی یار، نامہ بر کا
ہر اک اجنبی سے پوچھیں
جو پتا تھا اپنے گھر کا

ہم سبھی جانتے ہیں کہ فیض [۱۹۱۱۔۱۹۸۴] کی ان نظموں کو 'نثار میں تیری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے' یا 'آج بازار میں پابجولاں چلو' یا 'ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'' کو جادوئی بنانے والے اُن کے حقیقی تجربات ہیں جو جسم و جاں کی صعوبتوں پر محیط ہیں۔ وہ ۹/مارچ ۱۹۵۱ء سے ۲۰/اپریل ۱۹۵۵ء تک قید میں رہے، پھر دسمبر ۱۹۵۸ء سے لے کر اپریل ۱۹۵۹ء تک اسیر رہے، ضیاالحق کے زمانے میں اُنہیں سرکاری سطح پر جلاوطن تو نہیں کیا گیا مگر یہ ایک طرح سے اُن کا طویل جلاوطنی ہی کا تجربہ تھا جس نے اُن سے ''دلِ من مسافرِ من'' جیسی نظم تخلیق کرائی، اور اس نظم اور تجربے نے ان کے ہم وطنوں کو وطن میں رہتے ہوئے بھی جلاوطنی کے مشترک درد سے منسلک کر دیا تھا، جنہیں غاصبوں نے نہ صرف احساسِ شرکت سے محروم کر دیا تھا، بلکہ مذہبی فاشزم نے انہیں اگلے جہان کے لئے بھی راندہ قرار دے دیا تھا۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہمارے ہاں نہتے اور کم وسیلہ لوگ اپنی کسی محبوب مگر سرکار کی معتوب شخصیت کو نہ پھانسی گھر سے نکال سکتے ہیں اور نہ کسی بندی خانے سے، مگر وہ اپنی بے بسی کا کفارہ اپنی محبت کی لَو، کو کچھ اور اُکسا کر، کچھ اور بڑھا کر کرتے ہیں، منٹو، فیض، جالب، جوش، شیخ ایاز، استاد دامن اور گل خاں نصیر چند ایسی ادبی اور تہذیبی شخصیتیں ہیں، جن سے وہ لوگ بھی پیار کرتے ہیں، جو فتویٰ طرازوں، کوتوالوں اور شہر یاروں کی خشونت اور عقوبت سے تو انہیں نہ بچا سکے، مگر ان کے والہانہ پیار نے انہیں محبوبِ خلائق ضرور بنا دیا۔

فیض کے خلاف معلوم سیاسی اسباب کی بنیاد پر جہاں پاکستان کے خودساختہ محافظوں کی جانب سے ایک فرد جرم کم از کم ۴ عشروں تک سیاہ کی جاتی رہی، جسے پاکستانیوں کی ثقافتی یادداشت کبھی خاطر میں نہ لائی فیض کی زندگی، وجود، لفظ، اور کردار اسی بات کی گواہی دیتا ہے کہ وہ ہمارے عہد کی ایک عظیم شخصیت تھے، کیونکہ زندگی میں ان کا طرزِ عمل اور رویہ انہی قدروں کا آئینہ دار تھا جن سے ان کا عہد استوار تھا۔ شاعروں اور فن کاروں سے ناقدری عالم کا گلا اکثر سننے میں آتا ہے اور اس کا شاید جواز بھی ہے مگر فیض نے اسیری میں بے روزگاری میں، کفر اور غداری کے فتووں میں طعن و تشنیع کے ماحول میں جلاوطن کے ایام میں بھی کبھی ناقدری عالم کا گلہ نہیں کیا۔ نہ بے مہر زمین سے

جنم لینے پر تاسف کا اظہار کیا، نہ ذرائع ابلاغ اور سرکار دربار کے آنکھیں بدلنے پر ملول ہوئے۔ انہوں نے شکایت کی تو صرف یہ کہ

> 'ہم پہ لطف وعنایات کی اس قدر بارش رہی ہے، اپنے دوستوں کی طرف، اپنے ملنے والوں کی طرف سے اور ان کی طرف سے جن کو ہم جانتے بھی نہیں کہ اکثر ندامت ہوتی ہے کہ اتنی زیادہ محبت کا مستحق ہونے کے لئے جو تھوڑا بہت ہم نے کیا ہے، اس سے بھی بہت زیادہ ہمیں کرنا چاہیئے تھا۔'' (۲)

یہ بھی ناقدری عالم کا گمان یا اندیشہ ہوتا ہے جو فن کاروں کو خود نمائی کے لئے کم پسندیدہ اطوار اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اپنی دستارِ فضیلت کو اپنی شناخت کا بنیادی حوالہ بنانا پڑتا ہے۔ اپنے تصور فن اور تصور حیات کی وضاحت بہ انداز اشتہار کرنا پڑتی ہے۔ اپنے بارے میں باتیں، اپنے آپ سے باتیں پسند کی جاتی ہیں مگر فیض سے آشنا سبھی جانتے ہیں کہ ان کی طبیعت میں انکسار کس درجے کا تھا اور انہیں اپنے بارے میں باتیں کرنے سے کس قدر وحشت ہوتی تھی بلکہ وہ شعر اور نثر میں واحد متکلم کا صیغہ استعمال کرنے سے گریز کرتے اور معصومانہ انداز میں ہم کہتے دکھائی دیتے ہیں:

> ''اپنے بارے میں باتیں کرنے سے مجھے سخت وحشت ہوتی ہے بلکہ میں تو شعر میں بھی حتی الامکان واحد متکلم کا صیغہ استعمال نہیں کرتا اور میں کی بجائے ہمیشہ ہم لکھتا آیا ہوں۔'' (۳)

لیکن اس انکسار کا مطلب غیر مشروط سپر اندازی نہیں، جو مقام انا کے اعلان اور حفظ خودی کا ہوتا تھا، اس سے غافل بھی نہ تھے، چنانچہ ایک خط میں اپنی بیٹی منیزہ کو لکھتے ہیں ''ہم اب بھی امیروں، وزیروں کو پاؤں کو دھول سمجھتے ہیں، اصل تسلی کی بات تو اپنے علم و ہنر کی ہے۔'' (۴)

اس زمانے میں سب نے دیکھا کہ تنگ نظری کے مسلح محافظوں نے کون سی تہمت اور کون سا سنگ دشنام فیض کی جانب نہ اچھالا مگر فیض نے اس روش کے بدلے میں ہمیشہ عالی ظرفی اور بلند حوصلگی کا مظاہرہ کیا، اخلاقیات سے متعلق ان کا تصور تھا ''اگر کسی کا عقبیٰ یا آسمانی احکامات پر ایمان نہ ہو تو نیکی اور اخلاق کے حق میں سب سے بڑی دلیل یہی ہے کہ جو لمحہ حق وصداقت کی ہر روش میں گزرے، وہ بجائے خود خوشی کا ایسا خزینہ بن جاتا ہے، جسے کوئی رہزن لوٹ نہیں سکتا، نہ کوئی جابر ضبط کر سکتا ہے، شاید مذہبی اصطلاح میں توشہ آخرت کے صحیح معنی یہی ہیں'۔ (۵)

فیض کی حیات اور فن کا مطالعہ کرنے والے بخوبی جانتے ہیں کہ انہیں حافظ کا یہ شعر کس قدر پسند تھا:

خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینم
مگر بنائے محبت کہ خالی از خلل است

چنانچہ ان کی پوری زندگی انسانوں اور انسانیت کی اعلیٰ قدروں میں صرف ہوئی، جیل سے ایلس کے نام لکھے گئے خطوط میں سے دو اقتباسات دیکھئے:

''اس اجتماعی دکھ درد کے علاوہ، جو صرف معاشرتی انقلاب ہی سے دُور ہوسکتا ہے، انفرادی رنج وملال کے ایسے اسباب بھی بہت ہیں، جو تھوڑی سی محبت، شفقت اور سمجھ بوجھ سے اگر دُور نہیں کیے جاسکتے تو کم ضرور کیے جاسکتے ہیں۔''(۶)

''ہمارے دوست سرجیت سنگھ نے کہا تھا Peace comes from within اگر یہاں ہوتے تو میں انہیں بتاتا کہ اس کے صحیح معنی کیا ہیں، اب صحیح طور پر پتہ چلا ہے کہ اگر اپنے دل میں جرم وگناہ کا کوئی احساس نہ ہو تو آدمی عذاب اور دکھ درد سب مفارقتیں، سب سختیاں، سب صعوبتیں غرض وہ سب کچھ برداشت کرسکتا ہے، جو باہر سے اس کی ذات پر نازل ہوں، صرف گناہ کا احساس، خطا کاری کا احساس یا اپنے آپ سے دغا کرنے کا احساس ایسی چیز ہے، جس کا کوئی مداوا، کوئی علاج نہیں ہوسکتا۔''(۷)

زنداں میں بلکہ موت کے سائے میں رہ کر بھی فیض کو یقین ہے کہ ''اگر آج کا دن موجود ہے، تو کل کا دن بھی برحق ہے۔ اسی طرح ہر دکھ بھرا دن جو گزرتا ہے، اپنی تسکین اپنے ساتھ لاتا ہے، یہ تسکین لاتا ہے کہ جو دن گزر چکا ہمیشہ کے لیے معدوم ہو چکا اور اس کے بعد جو بھی دن آئے گا، اس سے مختلف ہوگا اور بہت ممکن ہے کہ اس سے بہتر ہو، اس لیے لازم ہے یہی ہے کہ آنے والے دنوں پر نظر جمائے رکھیں اور بیتے دنوں کو جملہ ساکنانِ عدم کے ساتھ دفن ہو جانے دیں۔'' (ایضاً، ص: ۱۲۰) اگر ہم غور سے دیکھیں تو فیض کی شخصیت اور فن کی اساس بے کراں اور عالم گیر محبت پر ہے اور اس سے یقین اور آرزو کا چراغ جلتا ہے اور یہی سب سے بڑا سچ ہے اور اس کی قیمت ادا کرنا وہ مجاہدہ ہے جسے فیض نے شاعری کے لیے ضروری قرار دیا:

''تھوڑا بہت جو ہم نے کیا ہے، اس میں یہ ہے کہ جھوٹ نہ بولیں، زندگی میں غالباً کبھی کبھار تو یہ مجبوری تو ہو جاتی ہے کہ آدمی سچ نہ بول سکے لیکن اس پر کوئی مجبور نہیں کرسکتا کہ جھوٹ بولو۔ دوسری کوشش یہ کی ہے کہ کوئی ایسی بات نہ کہیں جس کی وجہ سے اپنے آپ پر یا کسی دوسرے پر اخلاقی طور پر کوئی حرف آئے، تیسرے یہ کہ لوگوں سے محبت کی ہے، سب سے۔''(۸)

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۸۔۱۹۸۲) کی معصومیت، راست بازی اور مصلحت سوزی کا ایک زمانہ قائل ہے، فیض کے بارے میں ان کی اس رائے کی بہت معنویت ہے، وہ کہتے ہیں: ''اردو شعراء کی سیرت کے متعلق مَیں اچھی رائے نہیں رکھتا، یہ ایک دوسرے کو برا بھلا کہتے اور ایک دوسرے کو ذلیل کرنے کو سب سے بڑی عبادت سمجھتے ہیں، مَیں نے اپنی تمام عمر میں صرف تین چار شاعروں کو پاک نفس دیکھا ہے اور مجھ کو ایک راست گو انسان کی طرح

اس بات کے اظہار سے مسرت ہو رہی ہے کہ ان چند انے گِنے پاک نفس شعراء کے درمیان فیض کا چہرہ بھی دمک رہا ہے''(۹)

جب اپنے اشعار میں فیض یہ دعویٰ کرتے ہیں تو ان کی شخصیت کی دل نوازی کے سبب کسی کو یہ تعلّی کے اشعار محسوس نہیں ہوتے۔

عاجزی سیکھی، غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرمان کے، دکھ درد کے معنی سیکھے
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے، رخِ زرد کے معنی سیکھے

(نسخہ ہائے وفا، ص ۷۰)

اسی طرح، ان کے یہ اشعار غیر جمہوری اور فاشی دور میں مزاحمت کرنے والے طالب علموں، استادوں، صحافیوں اور دانش وروں کے لئے ایک وعدہ، ایک تسلی، ایک خانہ سوز وارفتگی کا جواز بنے رہے ہیں۔

گر آج تجھ سے جدا ہیں، تو کل بہم ہوں گے
یہ چار دن کی جدائی تو کوئی بات نہیں
گر آج اوج پہ ہے، طالعِ رقیب تو کیا
یہ چار دن کی خدائی تو کوئی بات نہیں

جو تجھ سے عہدِ وفا استوار رکھتے ہیں:

علاجِ گردشِ لیل و نہار رکھتے ہیں

(ایضاً، ص ۱۶۳)

.....

رنگیں لہو سے پنجۂ صیاد کچھ تو ہو
خوں پر گواہ دامنِ جلّاد کچھ تو ہو
جب خوں بہا طلب کریں بنیاد کچھ تو ہو

(ص، ۲۸۱)

چشمِ نم جانِ شوریدہ کافی نہیں
تہمتِ عشقِ پوشیدہ کافی نہیں
آج بازار میں پابجولاں چلو
(ص،۳۳۳)

ہر اِک اولی الامر کو صدا دو
کہ اپنی فردِ عمل سنبھالے
اُٹھے گا جب جمع سرفروشاں
پڑیں گے دارو رسن کے لالے
کوئی نہ ہو گا کہ جو بچا لے
جزا سزا سب یہیں پہ ہوگی
یہیں عذاب و ثواب ہوگا
یہیں سے اُٹھے گا شورِ محشر
یہیں پہ روزِ حساب ہوگا
(ص،۶۱۹)

شیخ ایاز (۱۹۲۳۔۱۹۹۷) نے ساہیوال جیل کی اپنی ڈائری میں لکھا ہے کہ میرے لئے شہید کی آخری لمحے کی کشمکش، تخلیقی اعتبار سے بڑی پرکشش ہے، (ترجمہ: کرن سنگھ، دانیال، کراچی ص:۳۴) تو اس جلاوطن کے باب میں ایک دو ایسے لمحے ہیں، جن کی پردہ داری ہم ایسے ان کے مداح کرتے ہیں، خالد حسن نے جہاں یہ لکھا ہے کہ وہ تمام عرصہ جو فیض نے جلاوطنی میں گذارا، اس میں ایک لمحہ بھی ایسا نہیں تھا، جب انھوں نے وطن پلٹ کر نہ جانے کا سوچا ہو، حتیٰ کہ بھارت میں جواہر لال نہرو یونیورسٹی میں وزٹنگ فیلوشپ بھی اس لیے قبول نہ کی کہ ایسی کوئی ذمہ داری ان کی جلاوطنی کو باضابطہ بنا دے گی۔'' (۱۰)

مگر خالد حسن نے ہی فیض کی یہ خودکلامی یا سرگوشی بھی درج کی ہے ''ایسا نہیں کہ ہم میں لڑنے کی سکت نہیں، تاہم یہ ضرور ہے کہ پہلے کی طرح نوجوان نہیں رہا، جب آپ بوڑھے ہو جائیں تو جسمانی سزا کے لیے تیار رہنا مشکل ہو جاتا ہے روح تو آمادہ ہوتی ہے، جسم ذرا متامل ہو جاتا ہے۔'' (۱۱)

اس کے بعد کی ایک دو ملاقاتوں کے حوالے سے کشور ناہید لکھتی ہیں:

''ایک دفعہ ہندوستان جانا تھا مگر ان پر پابندی لگی ہوئی تھی، ملاقات کے لیے ضیاء الحق سے وقت مانگا۔ اس نے فوراً بے تاب ہو کر وقت دیا۔ ہم سب مرجھا گئے۔ خفگی کا اظہار کیا۔ تو کہنے لگے ''ہم یہ زمانے جوانی میں دیکھ چکے، اب ہماری جیل جانے کی رہی نہیں۔۔۔ جب سی آئی ڈی لگی تو باہر جانے کی اجازت لینے کے لیے بھی اس فرینکو سے ملے۔ ہم نے بہت برا منایا۔ احمد فراز نے تو کئی دفعہ جھگڑا بھی کیا مگر کیا کرتے بیٹی بضد تھی کہ اس کی ٹرانسفر کروائی جائے۔'' (۱۲)

فیض ایسے سٹیبلشمنٹ کے معتوب کرداروں کی آج اس قدر پذیرائی یا جلاوطن کی واپسی پر کتب، اور یادگاری جرائد کی اشاعت، سیمینار، موسیقی اور مصوری کی محفلوں اور نمائشوں سے یہ خدشہ ضرور ہو سکتا ہے کہ کہیں یہ ان کی تخلیقی ذات سے رومانوی یا نیم اساطیری لگاؤ کم نہ کر دیں، مگر وقت ثابت کر رہا ہے کہ خطوط، یادداشتیں، کتابیں اور دستاویزات ان کی ذات اور فن کی محبوبیت کے سرچشموں کی تفہیم کو ایک طرف آسان اور دوسری طرف ویسے مشکل بنا رہی ہے، جیسے محبت کہنے اور کرنے کو شاید آسان لگتی ہے مگر اس کے بھید سمجھنے میں ایک عمر لگ جاتی ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ فیض کی استقامت اور صعوبتیں اپنی جگہ مگر ان کے ہاں وہ تلخ نوائی پیدا نہ ہوئی جو ان کے قبیلے کے دوسرے شاعروں جیسے ناظم حکمت یا پابلو نرودا کے ہاں دکھائی دیتی ہے اور یہی وصف انہیں ایک بڑے قافلے کا ہم سفر بنا کر بھی ممتاز رکھتا ہے:

''میں انصاف کرنے کے لیے، بلکہ محبت کرنے کے لیے پیدا ہوا تھا۔ حتیٰ کہ تقسیم کرنے والے بھی، جو مجھ پر حملے کرتے ہیں، خود پہلے میری شاعری سے توانائی حاصل کرنے کے بعد میری آنکھیں نکالنے کے لیے کوشاں رہے۔ اگر کچھ نہیں تو کم از کم میری خاموشی کے حق دار تھے۔ میں کبھی بھی اپنے دشمنوں میں گھومنے پھرنے سے اس لیے خوفزدہ نہ تھا کہ میں خود کو آلودہ کر لوں گا، جو میرے دشمن تھے وہی عوام کے دشمن تھے۔'' (۱۳)

اپنے بارے میں ماہِ نو لاہور سارک ادب نمبر نومبر دسمبر ۸۸، ترجمہ سجاد باقر رضوی، مشمولہ فیضانِ فیض مرتبہ: شیما مجید، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۱۸، ص: ۴۳]

حوالہ جات

۱۔ مرے دل، مرے مسافر، پرورشِ لوح قلم، آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی ص:۲۶۶

۲۔ شمعِ نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ، مشمولہ خونِ دل کی کشید [مرتب: مرزا ظفر الحسن] مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۸۳، ص:۹

۳۔ فیض از فیض، دستِ تہہ سنگ، کاروانِ ادب لاہور، ۱۹۷۴، ص:۱۵

۴۔ لاؤ تو قتل نامہ مرا [مرتب] عبداللہ ملک، کوثر پبلشرز، لاہور ۱۹۸۲، ص:۲۶

۵۔ 'صلیبیں میرے دریچے میں'، دانیال کراچی ۲۰۱۱، ص:۴۰

۶۔ ایضاً، ص:۷۸

۷۔ ایضاً، ص:۳۳

۸۔ زلف کی اسیری، زنجیر کی اسیری، خونِ دل کی کشید، ص:۱۹

۹۔ فیض فہمی، ڈاکٹر سید تقی عابدی، ملٹی میڈیا افیرز، لاہور، ۲۰۱۱، ص:۲۸

۱۰۔ Faiz A Memoir Coming back home, Compiled by Sheema Majeed, Oxford 2008 P.125

۱۱۔ ایضاً ص ۱۳۱

۱۲۔ ''مرے دل.....مرے مسافر، فیض صاحب، ماہنامہ ادبیات، اسلام آباد''

۱۳۔ 'یادیں، پابلو نرودا کی آپ بیتی ترجمہ انور زاہدی ،ص:۶۳۔۶۴

پاکستانی جامعات میں مطالعۂ فیض کی روایت

ڈاکٹر روبینہ ترین*

Abstract:

Once upon a time in the Department of Urdu in various Universities in Pakistan modern literature generally and progressive writing especially were forbidden. Faiz is also one example in this story. This article reflects that how Faiz was increase a part of the curriculum later. It also tells about the research done in various Urdu Departments in Pakistani Universities.

نامور ادیب حمید اختر اپنی وفات سے پہلے جس طرح ترقی پسند تحریک کے ابتدائی برسوں کا ذکر کرتے ہوئے ساحر لدھیانوی اور فیض احمد فیض کو بڑے رومانوی بلکہ والہانہ انداز میں یاد کرتے تھے اس پر انتظار حسین نے لکھا تھا کہ ترقی پسند ہمیں عمر بھر Nostalgia کا شکار ہونے کا طعنہ دیتے رہے مگر خود بھی Nostalgia سے باہر نہیں آ سکے۔ حمید اختر کو دیکھو ہر مرتبہ اس کے کالم سے ساحر لدھیانوی یا فیض احمد فیض برآمد ہو جاتے ہیں جس طرح ایک عرصے تک تاریخ ادب اردو یا اسالیب نثر کا ذکر کرتے ہوئے ہم اپنے طالب علموں کو ۱۸۵۷ء کے بارے میں بتانا اس لیے ضروری سمجھتے ہیں کہ نئے دور اور تحریکوں کا زمانی پس منظر بیان کرنا بہت ضروری ہے اسی طرح اب ایک عرصے سے جو کچھ ہمارے معاشرے میں ہو رہا ہے اس پر روشنی ڈالنے سے پہلے ضیاء الحق کے زمانے کے بات کرنا ضروری ہے کہ ہماری فکری پسماندگی اور خاص طور پر ہماری جامعات میں سماجی علوم کے تدریسی طریقے کو جامد اور شعور سے عاری بنانے کا رواج اسی زمانے میں آیا، اس لیے یہ بتانا بھی غیر ضروری نہیں کہ ہماری جامعات میں اس دور میں سیاسیات کے مضمون میں دستوری تاریخ کے نصاب والے حصے میں بھی ۱۹۷۳ء کا دستور شامل نہیں تھا۔ یہی

* صدر نشین شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

کافی نہیں ہمیں بھی بار بار مختلف وزارتوں میں ایک خط لکھ کر بھیجنا ہوتا تھا کہ ہمارے کتاب خانے میں کوئی ایسی کتاب نہیں جو نظریۂ پاکستان کے منافی ہو اور آپ سب جانتے ہیں کہ اس زمانے میں نظریۂ پاکستان کی تشریح اور توضیح کا حق صرف کسی خاص ادارے یا جماعت کو حاصل تھا تاہم میرا تعلق جس یونیورسٹی سے ہے اس میں یہ دعویٰ کرتے ہوئے فخر محسوس ہوتا ہے کہ اس زمانے میں جب ملتان یونیورسٹی کے بورڈ آف سٹڈیز اور نصاب سازی میں لاہور کے بعض دانشوروں اور صالحین کو فیصلہ کن مقام حاصل تھا تب بھی ہم نے سب سے پہلے تنقید کے پرچے میں عملی تنقید کے ضمن میں فیض احمد فیض کی منظومات شامل کیں تو ہمیں سختی سے ہدایت کی گئی کہ نقشِ فریادی کے پہلے حصے کے سوا دوسری کوئی گستاخانہ نظم اپنے طالب علموں کے روبرو پڑھنی بھی نہیں چاہیے، کیونکہ فیض کا نقشِ فریادی' کے دوسرے حصے ہی سے ایک مرکزی نظریہ اور روح عصر کے شاعر ہونے کا احساس ابھرا اور اس کی شاعری سے ایک ایسی فکر سامنے آئی جس میں عوام اور عوامی جدوجہد کا رنگ نمایاں ہونے لگتا ہے رفتہ رفتہ ہم نے اپنے معاشرے میں جاری مزاحمتی تحریک میں اپنا حصہ ڈالا اور جدید شاعری کے پرچے میں نہ صرف فیض کو شامل کیا بلکہ فیض سے متعلق اپنے طالب علموں کی تحریروں کو شائع کیا اور نتیجہ میں انکوائریوں کا سامنا کیا، ہمیں فخر ہے کہ پاکستانی جامعات میں سب سے پہلے ملتان یونیورسٹی نے فیض احمد فیض کے فکر وفن پر اردو کے ایک استاد صلاح الدین حیدر کو پی ایچ ڈی کی رجسٹریشن دی جسے مارچ ۱۹۸۱ء میں شاہی قلعہ لاہور میں رکھا گیا تھا اور بیڑیاں پہنائی گئی تھیں۔

ہمارے یہاں مطالعۂ شعروادب کی روایت کے ساتھ یہ ایک عجیب المیہ ہی کہا جا سکتا ہے کہ کسی ایک عہد کے تخلیقی رجحانات یا تخلیقی شخصیت کے متنوع پہلوؤں کو تجزیاتی نقطۂ نظر سے دیکھنے سے پہلے اُسے اکثر ماضی قریب کے رجحانات یا تحاریک کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اگر اس نوع کی کسی کوشش سے بات بن نہ پڑے تو زیرِ بحث رجحان، تحریک یا شخصیت بالآخر نئی یا جدیدیت کا خطاب خود بخود حاصل کر لیتی ہے۔ عصرِ حاضر میں متن اساس تنقید اور تعبیر کے مستحکم ہوتے تصورات نے کسی حد تک اس مروجہ روش اور تجزیاتی انداز کو تبدیل کرنے میں خاطر خواہ کردار ادا کیا ہے۔

فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء-۱۹۸۴ء) کی شخصیت اور شاعری کے مطالعے کی روایت کو بھی کچھ اسی نوعیت کے مسائل درپیش رہے ہیں۔ کسی نے فیضؔ کو اپنے مخصوص تنقیدی زاویۂ نظر سے میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ ہی روایت کا ہی اگلا علمبردار قرار دیا تو کسی نے اپنی انقلاب پسند طبیعت اور روسی سحر انگیزی کے پیشِ نظر اُنھیں صرف انقلاب کا استعارہ سمجھا لیکن کلامِ فیضؔ کی نئی تعبیر کے ذریعے فیضؔ کی متنوع تخلیقی شخصیت کو تلاش کرنے کی وہ سنجیدہ کوشش بہت کم کی گئی جس کا یہ شاعر صحیح معنوں میں متقاضی تھا۔ تدریسیاتِ فیض کا عمل برصغیر کی دانش گاہوں میں بالعموم اور پاکستان میں

بالخصوص ایک خاص وضع کی عصبیت کا شکار رہا ہے۔فیض کے متن کو درست سیاق وسباق میں پڑھنے کی بجائے اسے ایک خاص وضع کی نظریاتی صورت حال میں اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ترقی پسند تحریک، پنڈی سازش کیس اور مارشل لاء کے جبر کے خلاف فیض کے لکھے گئے لفظ کو نا قابلِ اعتنا سمجھا گیا اور اسے غدار، کمیونسٹ اور نجانے کیا کیا کہہ کر تدریس فیض کو فتویٰ سازی بنا دیا گیا۔ دوسری طرف جدیدیت کے علمبرداروں نے فیضؔ کے بارے میں جو بظاہر ادبی بنیادوں پر فتاویٰ دیے اور اسے جمود کا شاعر قرار دیا گیا اسے بھی من وعن فیض کی تدریس میں استعمال کیا گیا سو ایک خاص تناظر میں لکھی گئی تنقید کی روشنی میں فیض شناسی کا عمل پاکستانی جامعات میں عجیب وغریب منظر پیش کرتا رہا ہے۔

آج کے تناظر میں ہی دیکھا جائے تو حالیہ برس کو فیضؔ کا سال قرار تو دے دیا گیا اور اس حوالے سے بہت سی جامعات اور سرکاری ونیم سرکاری ادارے اپنے اپنے طور پر بہت سے سیمینارز اور کانفرنسیں بھی منعقد کر رہے ہیں اور ان محفلوں کے شرکاء اور مذکورہ موضوع پر اُن کی گفتگو کی یکسانیت سے فیضؔ شناسی کی روایت کو آگے بڑھنے میں مدد تو ضرور ملی ہوگی لیکن یہ شاعر جس سطح کی تحقیق وتنقید کا متقاضی ہے اُس کے لیے مطالعۂ فیض کے بے شمار گوشے ابھی تشنہ ہیں اگر تمام جامعات اور اداروں میں اپنی اپنی سطح پر فیض احمد فیضؔ کی شخصیت اور شاعری کے موضوع پر کچھ تحقیقی منصوبوں کی منظوریاں دی جاتیں اور ایم فل اور پی ایچ ڈی کے طالب علموں میں اس موضوع پر تحقیقی نوعیت کے مقالہ جات لکھنے کا شغف پیدا کیا جاتا تو اس روایت سازی سے خواہ ایک یا دو برس کی تاخیر سے ہی سہی لیکن فیضؔ پر گزشتہ تیس یا چالیس برس میں لکھے گئے مختلف مضامین کے انتخاب اور پرانی کتب کی ازسرِ نو اشاعت کی بجائے چند نئے، اہم اور منفرد تحقیقی کام سامنے آ سکتے اور جامعات میں مطالعۂ فیض کی روایت کے ضمن میں چند اور پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی جاتی ہے۔فیض احمد فیضؔ پر پاکستان، ہندوستان اور دیگر ممالک میں تحقیقی نوعیت کے جو مقالہ جات لکھے گئے ہیں وہ اس قد آور شخصیت کی ادبی خدمات کے مقابل بہت کم ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ فیضؔ کی شخصیت اور شاعری کے بہت سے پہلو جو اپنی اپنی سطح پر ایک باقاعدہ موضوع ہیں، ابھی تک توجہ حاصل نہیں کر سکے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فیض کی فکر کی تعبیر اس کی شاعری کے موضوعات واسالیب میں کی گئی جبکہ فیض احمد فیض کی شخصیت اور افکار کو محض شاعری سے ہٹ کر کے تلاش کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک فیض احمد فیض کے بارے میں جامعات میں تحقیق کا تعلق ہے تو اس کی ابتداء ہندوستان سے ہوتی ہے جہاں رانچی یونیورسٹی میں ''فیض کی شاعری میں پیکر تراشی'' کے عنوان سے پہلا پی ایچ ڈی کی سطح کا مقالہ فیض کی زندگی میں ہی ۱۹۷۵ء میں لکھا گیا۔اس کے بعد تین اور پی ایچ ڈی کے مقالے کشمیر یونیورسٹی سری نگر، ناگ پور یونیورسٹی ناگ پور اور راجستھان یونیورسٹی جے پور

میں لکھے گئے جبکہ جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی نے ۱۹۸۷ء اور ۱۹۹۱ء میں فیض کے مجموعۂ کلام ''نقشِ فریادی'' اور ''دستِ صبا'' پر ایم فل کی سطح کے تحقیقی مقالات لکھوائے۔ پہلے ذکر آ چکا ہے کہ پاکستان میں پی ایچ ڈی کی سطح کے پہلے مقالے کا اعزاز بہاء الدین زکریا یونیورسٹی کو حاصل ہے اس کے علاوہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی سے ۱۹۹۳ء میں شاہین مفتی نے ایم فل کا مقالہ لکھا اور اس کے بعد کراچی یونیورسٹی سے ایم فل کی سطح کے تین مقالے فیض کی شخصیت اور شاعری کے حوالے سے لکھے گئے جبکہ اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور میں بھی ۲۰۰۹ء میں ایم فل کی سطح کا مقالہ لکھا گیا' اسی طرح انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد میں بھی ایم فل کی سطح کا ایک تحقیقی مقالہ کلامِ فیض کی فرہنگ مرتب کروانے کے حوالے سے زیرِ تکمیل ہے، یہ تمام مقالات فیض کی شخصیت، شاعری اور شعری اسلوب سے متعلق ہیں [۱]۔ ہماری یونیورسٹی میں آج بھی فیض کی فکر، شخصیت اور نثر سے متعلق تحقیقی کام کیا جا رہا ہے جن میں فیض احمد فیض کی کتاب ''میزان'' کی روشنی میں ان کے نظریات' ۲۰۱۱ء میں فیض پر شائع ہونے والے منتخب ادبی جرائد کے فیض نمبر کا تنقیدی جائزہ، مشاہیرِ ادب کا عملی سیاست میں مقام (بحوالہ خصوصی: اقبال، فیض اور جالب) اور پی ایچ ڈی کی سطح کا مقالہ 'اردو میں زندانی ادب کی روایت (بحوالہ خصوصی: فیض احمد فیض، حبیب جالب اور حمید اختر)' شامل ہیں۔ میرے خیال میں اب بھی مطالعۂ فیض کے بے شمار گوشے ہیں جن پر تحقیق ہونا باقی ہے۔

یہاں سے جو بات واضح ہوتی ہے وہ یہ کہ فیضؔ کی شخصیت کا وہ پہلو جو دراصل اُن کی پہچان تھا اور جس کی بنا پر انھیں ناظم حکمت اور محمود درویش سے ملا کر دیکھا جاتا ہے اُس پر کسی بھی جامعہ نے بطورِ خاص کوئی تحقیقی کام کرانے کا حوصلہ پیدا نہیں کیا۔ مذکورہ پہلو سیاسی ہے، عمرانی اور مارکسی ہے جو ہماری ہیتِ مقتدرہ کے تشکیل سازوں کی نظر میں ہمیشہ قابلِ اعتراض رہا ہے۔ انسان دوستی کا فلسفہ جو فیضؔ کی فکر کا بنیادی نکتہ ہے اپنی طرز کا ایک مکمل موضوع ہے، اسی طرح فیضؔ کی شاعری کے فنی پہلو، اُس کے معنیاتی نظام، استعاراتی نظام غرض اس طرح کے بہت سے پہلو ہیں جن پر مختصر تنقیدی مضامین کی صورت میں تو کچھ تحاریر مختلف رسائل و جرائد میں منظرِ عام پر آتی رہی ہیں لیکن جامعات کی سطح پر اس حوالے سے کوئی خاطر خواہ تحقیقی کام سامنے نہیں آ سکے۔ اگر اُن چند اسباب کا احاطہ کرنے کی کوشش کی جائے جو ہمیشہ سے فیض احمد فیضؔ کی ایسی متنازعہ تصویر کشی کا باعث بنے ہیں جو اِنھیں خود میرؔ، غالب اور اقبالؔ کی روایت کا ہی علمبردار کہنے والوں کے اندر اُترنے نہیں دیتی اور ذاتی عناد کا شکار ہو کر وہ مطالعہ فیضؔ کو نہ تو اپنے مرتب کردہ نصاب میں وہ حصہ دیتے ہیں جو میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کو دیا جاتا ہے اور نہ ہی تحقیق کے لیے اِسے اہم موضوع شمار کرتے ہیں۔

حواشی

۱۔ فیض پر ہونے والے تحقیقی مقالات

پی ایچ ڈی

مکمل:

☆ طاہر علی صدیقی، ''فیضؔ کی شاعری کا فکری وفنی مطالعہ''، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، س۔ن، راجستھان یونیورسٹی جے پور (انڈیا)

☆ طلعت جہاں، ''فیضؔ کی شاعری میں پیکر تراشی''، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، ۱۹۷۵ء، رانچی یونیورسٹی رانچی (انڈیا)

☆ عبدالرشید اختر، ''فیض احمد فیضؔ: حیات، شخصیت اور شاعری''، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، ۱۹۸۸ء، ناگ پور یونیورسٹی ناگ پور (انڈیا)

☆ نصرت آراء چودھری، ''فیضؔ کی شاعری: روایت اور انفرادیت''، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، ۱۹۸۶ء، کشمیر یونیورسٹی سری نگر (کشمیر)

☆ صلاح الدین حیدر، ''فیض احمد فیضؔ: شخصیت اور فن''، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، ۱۹۹۴ء، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان (پاکستان)

زیرِ تکمیل:

☆ ثمینہ نسیم، ''اردو میں زندانی ادب کی روایت (بحوالہ خصوصی: فیض احمد فیض، حبیب جالب، حمید اختر)''، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، زیرِ تکمیل، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان (پاکستان)

ایم فل

مکمل:

☆ ثریا پروین، ''فیض احمد فیضؔ کی شاعری میں نفسیاتی عوامل''، مقالہ برائے ایم فل، ۲۰۰۹ء، اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور (پاکستان)

☆ شاہین مفتی، ''فیضؔ کی شاعری میں رنگ کی اہمیت''، مقالہ برائے ایم فل، ۱۹۹۳ء، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد (پاکستان)

☆ ظہور احمد ملک، ''فیض احمد فیضؔ: احوال و آثار''، مقالہ برائے ایم فل، ۲۰۰۲ء، کراچی یونیورسٹی کراچی (پاکستان)

☆ عبدالحلیم، ''فیض احمد فیضؔ کے مجموعہ 'دستِ صبا' کا تنقیدی مطالعہ''، مقالہ برائے ایم فل، ۱۹۹۱ء، جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی (انڈیا)

☆ لقاء الرحمٰن ''فیض کی شاعری کا ابتدائی دور ('نقشِ فریادی' کی روشنی میں)''، مقالہ برائے ایم فل، ۱۹۸۷ء، جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی (انڈیا)

☆ محمد خاور نوازش، ''مشاہیرِ ادب کا عملی سیاست میں مقام (علامہ اقبال، فیض احمد فیض، حبیب جالب)''، مقالہ برائے ایم فل، ۲۰۱۱ء، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان (پاکستان)

زیرِ تکمیل:

☆ بادشاہ علی ''فرہنگِ کلیات فیض احمد فیضؔ''، مقالہ برائے ایم فل، زیرِ تکمیل، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد (پاکستان)

☆ معصومہ میر، ''جدید اُردو شاعری میں فیضؔ کا مقام''، مقالہ برائے ایم فل، زیرِ تکمیل، کراچی یونیورسٹی کراچی (پاکستان)

☆ نغمہ تبسم، ''فیض احمد فیضؔ: شخصیت اور شاعری''، مقالہ برائے ایم فل، زیرِ تکمیل، کراچی یونیورسٹی کراچی (پاکستان)

❁❁❁

مقدمہءشعریاتِ فیض

ڈاکٹر ناصر عباس نیئر*

Abstract:

This article is about faiz poetics. It tell the reader that how Faiz formulate a new and proper politics for the expression of his poetic self. It tries to arise some new questions about Urdu poetics especially in colonial era. It analysis Faiz poetry in a new context.

فیض کی شاعری میں معنی گری کا عمل بڑی حد تک ان دو شعریات پر مبنی ہے جو نئے رشتوں اور شناختوں کو ممکن بناتی ہیں۔ ابتدا ہی میں واضح کر دینا ضروری ہے کہ یہاں شعریات کو شاعری کے کسی خاص نظریے کے مفہوم میں نہیں استعمال کیا جا رہا۔ راقم شعریات کو شاعری کی اس گرامر کے مفہوم میں استعمال کر رہا ہے جو شاعری کو دیگر ادبی اصناف اور دیگر متون سے ممیّز کرتی ہے۔ شاعری کی یہ گرامر، شاعری کی اصل اور امتیاز کی ضامن ہونے کے باوجود شاعری کو قلعہ بند نہیں کرتی؛ یہ شاعری کے دنیا، ثقافت اور تاریخ کی لرزشوں سے اثر پذیر ہونے کی راہ میں حائل نہیں ہوتی۔ دنیا، ثقافت اور تاریخ کے دباؤ سے نئی شعریات بھی وجود میں آ جاتی ہے، اس لیے کہ شاعر خواہ جس قدر شاعری کے جزو پیغمبری ہونے کا دعویٰ کریں، شاعری ''دنیویت'' کی پیداوار اور اسی کے اندر اور اسی کے

* استاد شعبہ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور

ذریعے برسرِعمل ہوتی ہے۔ بہ ہر کیف جب نئے ثقافتی حالات یا ادبی تصورات کے تحت نئی شعریات وجود میں آتی ہے تو ماسبق شعریات، سماجی یا جمالیاتی عرصے میں پیچھے دھکیلی جا سکتی ہے، مگر وہ ریت کی دیوار کی طرح بکھر کر بے نشان نہیں ہو جاتی۔ نیز دو قسم کی شعریات میں ربط و رشتے کی جو صورت بھی ہو، وہ دنیا، ثقافت اور تاریخ میں بھی برسرِ کار ہوتی ہے۔ یعنی کوئی حقیقی ادبی مباحثہ اور کلامیہ، ثقافتی اور تاریخی مضمرات سے خالی نہیں ہوتا۔ دوسری طرف ہر ثقافتی اور تاریخی کلامیے کے لیے ادبی مضمرات کا حامل ہونا ضروری نہیں، تاہم اس کا ادبی تناظر میں مطالعہ کرنے کا امکان ردّ نہیں کیا جا سکتا۔ پرانی اور نئی شعریات میں کش مکش اور تصادم کے جس قدر امکانات ہوتے ہیں، ہم آہنگی، قرب، امتزاج کے بھی اسی قدر ممکنات ہوتے ہیں۔ فیض کی شاعری کا بڑا اور غالباً اہم ترین حصہ انھی ممکنات کی دریافت سے عبارت ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں اردو شاعری پہلی مرتبہ دوہرے شعور کی زد پر آئی۔ نو آبادیاتی برصغیر کو لسانی، ادبی اور تہذیبی سطحوں پر جتنے بڑے صدمے سہنے پڑتے، وہ سب کسی نہ کسی رنگ میں 'دوہرے شعور' کے پیدا کردہ تھے یا اس کے علم بردار تھے۔ ہندی اردو تنازع سے لے کر غزل و نظم کی کش مکش، اور مذہب و عقل سے لے کر قوم و ملت کے متصادم نظریات کی تہ میں یہی 'دوہرا شعور' کارفرما نظر آئے گا۔ تاہم یہ درست ہے کہ ہر جگہ اس کی کارفرمائی یکساں نہیں۔ کہیں تصادم ہے (ہندی اردو تنازع)؛ کہیں ایک، دوسرے کو بے دخل کرنے کی حیثیت اور کوشش میں ہے (نظم و غزل)؛ کہیں دونوں میں مصالحت کے امکانات تلاش کیے جا رہے ہیں (مذہب و عقل، خصوصاً سرسید کے یہاں)۔ انیسویں صدی کے 'دوہرے شعور' کے ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس کی 'موجودگی' کے بجائے اس کی 'کارکردگی' پر توجہ ہے؛ اس کے سلسلے میں موضوعی رویے یا مشاہدۂ نفس کے برعکس اس کے زیرِ اثر رہنے کی روش عام ہے۔ چناں چہ اردو ذہن کی 'دوہرے شعور' پر دست رس کم کم اور وہ اس کی گرفت میں بیش از بیش ہے۔ مثلاً حالی جب انجمنِ پنجاب کے فورم سے پیش ہونے والی نئی شاعری کے شعور کو قبول کرتے اور کلاسیکی شاعری کے شعور کو سخت تنقید کا نشانہ بناتے اور اس سے نفرت کا اظہار کرتے ہیں:

> ...اردو فارسی انشا پردازی کا طریقہ نہایت سخیف اور سبک معلوم ہونے لگا اور اپنی شاعری کو وہ حقارت کی نگاہ سے دیکھنے لگے..... مجھ کو مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے اور نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی کہ اردو ہے ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ و اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔[۱]

تو وہ خود اپنے اس عمل کا تجزیہ نہیں کرتے، صرف اپنا فیصلہ سناتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ اپنے فیصلے کے

حق میں جواز پیش کرتے ہیں (کہ اردو شاعری مبالغے کی جاگیر ہوگئی تھی اور مغربی شاعری نیچرل تھی) جو دراصل مغربی اور اردو شاعری کے دوہرے شعور ہی سے عبارت ہے۔ حالی کے یہاں یہ دوہرا شعور ایک سیدھی سادی درجہ بندی کا حامل ہے۔ مغربی شاعری اوّل اور ایک آفاقی معیار ہے اور اردو شاعری ثانوی اور آفاقی معیارِ شعر سے اصلاح طلب ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ درجہ بندی مغربی شعریات اور اردو شعریات کی پیدا کردہ نہیں، بلکہ یورپ اور برصغیر کے اس نوآبادیاتی رشتے کی زائیدہ ہے، جس نے انیسویں صدی کے تمام ہندوستانی دانش وروں کو دوہرے شعور میں مبتلا کر رکھا تھا۔ لہٰذا نوآبادیاتی ثقافتی رشتے اور کلامیے، ادبی مباحث کا رخ متعین کرنے لگے تھے اور اس کا نتیجہ یہ تھا کہ مغربی اور اردو شعریات میں جزوی اور یک طرفہ قسم کا تعلق قائم ہوا۔ اس تعلق کی جہت اور استواری کا پورا عمل غیر معمولی ثقافتی جبریت کے تابع تھا۔ یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ ثقافتی سطح کا دوہرا شعور ہی، مغربی / نئی اور پرانی / اردو شعریات میں باہمی عمل آرائی کا رخ متعین کرتا ہے۔ لہٰذا حالی کے یہاں 'دوہرا شعور' نہ تو مشاہدہ ء باطن کو جنم دیتا ہے اور نہ تصادم کو اور نہ ہی ایک نئے امتزاج کو۔ نیا شعری شعور، پرانے کلاسیکی شعری شعور کو بے دخل کر دیتا ہے۔ یعنی دونوں میں اگر کوئی رشتہ قائم ہوتا ہے تو وہ 'ایک' کی طاقت و اختیار کو 'دوسرے' پر بروے کار لانے کی سازگار فضا قائم کرنے تک محدود ہے۔ اس رشتے کی وجہ سے حالی کے یہاں کوئی ذہنی کش مکش پیدا نہیں ہوتی۔ حالی کی 'نئی شاعری' نوآبادیاتی صورتِ حال کو ایک ناقابلِ گریز تاریخی صورتِ حال سمجھ کر قبول کر لیتی ہے۔ اس کے برعکس اکبر الٰہ آبادی کے یہاں معاصر صورتِ حال کو ناگزیر تاریخی صورتِ حال کے بجائے، نوآبادیاتی صورتِ حال سمجھنے کی روش ہے۔ پہلی صورت میں قبولیت، مطابقت اور متابعت کے رویے عام ہوتے ہیں اور دوسری صورت میں انحراف، مزاحمت اور انکار کی روشیں پروان چڑھتی ہیں۔ انکار و مزاحمت کی بنیاد ہی اس یقین پر ہے کہ ''ایک دوسری صورت'' بھی ممکن ہے۔ جب ''دوسری ممکن صورت'' کی موجودگی اور اس پر یقین کے باوجود اسے اختیار نہ کیا جائے تو نتیجہ طنز ہے۔ اکبر کے طنز کا یہ ایک اہم سیاق ہے۔

ہر چند فیض، حالی کی طرح نیا شعری شعور رکھتے اور اسے کلاسیکی شعریات کے متوازی بھی رکھتے ہیں، مگر اس ضمن میں حالی اور فیض میں وہی فرق ہے جو انجمن اشاعت علوم مفیدہ پنجاب اور انجمن ترقی پسند مصنفین میں ہے۔ ثانی الذکر انجمن، ان اداروں، روشوں اور حکمت عملیوں پر سوالیہ نشان ثبت کرنے لگی تھی، جن کا فروغ انجمنِ پنجاب کو مطلوب تھا۔ کلاسیکی مشرقی علوم، عتیقیاتِ ہندوستان اور مغربی تصورات کو انجمنِ پنجاب نے 'علومِ مفیدہ' قرار دیا اور ورنیکلر زبانوں کے ذریعے ان کے فروغ کی مساعی کی تھیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ''یہ [انجمن پنجاب] ۱۸۶۵ء سے پنجاب کو متاثر کرنے والے تمام اہم اقدامات سے تن دہی کے ساتھ وابستہ رہی ہے اور مستقل طور پر

حکومت نے اس سے مشاورت کی ہے۔''۲ جب کہ انجمنِ ترقی پسند مصنفین، ہندوستانیوں کی انجمن تھی۔اس نے استعماری تدبیروں کا پردہ چاک کیا اور اردو تنقید میں پہلی مرتبہ دوہرے شعور پر سوالیہ نشان لگایا۔سجاد ظہیر نے انگریزوں کی اس کوشش کو طشت از بام کیا کہ ''تمام ہندستانیوں کے ذہنوں میں یہ خیال پیوست کرنا کہ انگریزی قوم ان سے ہر لحاظ سے بہتر ہے اور ہندستان پر اس کی حکومت جائز اور مناسب ہے، بلکہ خدا کی طرف سے نازل کی ہوئی ایک نعمت ہے۔انگریزوں اور ان کی حکومت کا وفادار رہنا ہر ہندستانی کا سیاسی اور مذہبی فریضہ قرار دیا گیا۔''۳

دوسرے لفظوں میں انجمن ترقی پسند مصنفین نے ثقافت اور شعریات کی درجہ بندی الٹ دی تھی اور شعریات کو نو آبادیاتی ثقافتی جبریت سے نجات دلائی تھی۔شعریاتی مباحث اب بھی ثقافت سے متعلق تھے،مگر اب وہ ثقافتی دوہرے شعور کا تتمہ بننے کے بجائے اس شعور سے آزادی کے لیے سرگرم ہوئے۔ترقی پسند تحریک میں آزادی کی یہ مساعی ایک سے زیادہ طریقوں سے ہوئیں۔اکثر ترقی پسندوں کے یہاں براہِ راست طریقے سے،مگر فیض کے یہاں باندازِ دیگر۔حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شاعری ترقی پسندی کا ایک نیا تصور قائم کرتی ہے۔یہ فیصلہ کرنا آسان نہیں کہ یہ نیا تصور، کہاں تک ترقی پسند تحریک کی داخلی تعقلاتی حدود اور امکانات کی دریافت سے عبارت ہے اور کہاں تک خود ترقی پسند تحریک کے بنیادی فلسفۂ شعر پر نظرِ ثانی کا نتیجہ ہے۔لیکن ایک بات بہ ہر حال واضح ہے کہ فیض کی شاعری مطابقت اور انحراف کی تمام سطحوں پر اسی تحریک سے وابستہ ہے۔فیض کا کمال یہ ہے کہ وہ انحراف بھی کچھ اس طور کرتے ہیں کہ اس کی معنویت، ترقی پسند شعریات کے تحت متعین کی جاسکتی ہے۔

اپنی شاعری میں تو فیض نئی اور کلاسیکی شعریات میں اشتراک و ہم آہنگی کی بعض نادر صورتیں تخلیق کرتے ہی ہیں، وہ ان کے سلسلے میں خاص طرح کا تنقیدی تصور بھی رکھتے تھے۔ان کی تنقیدی آگاہی سے یہ سمجھنا نسبتاً آسان ہے کہ وہ دونوں شعریات میں کس نوع کے ربط ضبط کے قائل تھے۔'دستِ صبا' کے ابتدائیے میں انھوں نے غالب کے شعر: قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل / کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا.. پر گفت گو کرتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے، وہ دونوں شعریات سے متعلق ان کے تصور کو سمجھنے کے لیے بنیاد کا کام دے سکتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> شاعر یا ادیب کو قطرے میں دجلہ دیکھنا ہی نہیں دکھانا بھی ہوتا ہے۔مزید برآں اگر غالب کے دجلہ سے زندگی اور موجودات کا نظام مراد لیا جائے تو ادیب خود بھی اسی دجلے کا ایک قطرہ ہے۔اس کے معنی یہ ہیں کہ دوسرے ان گنت قطروں سے مل کر اس دریا کے رخ، اس کے بہاؤ، اس کی ہیئت اور اس کی منزل کے تعین کی ذمہ داری بھی ادیب کے سر آن پڑتی ہے۔یوں کہیے کہ شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں، مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔گرد و پیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے

دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے، اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دست رس پر، اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت پر۔۴

قطرے میں دجلہ اور جزو میں کل، وحدت الوجودی تصور ہے۔ قطرے میں دجلہ موجود ہے، مگر بینائی اس کا نظارہ کرنے سے قاصر ہے۔ دیدہ ء بینا ہی اسے دیکھ سکتا ہے۔ فیض ان دونوں تصورات کی مادی تعبیر کرتے ہیں۔ اس طور ان کا مئوقف یہ نظر آتا ہے کہ کلاسیکی شعریات کو مادی تعبیر کے نتیجے میں قبول کیا جا سکتا ہے۔ پیش نظر رہے کہ یہ محض بیسویں صدی کی ترقی پسندانہ مادی آئیڈیالوجی نہیں جو انیسویں صدی کی صوفیانہ شعری روایت کا نیا مفہوم واضح کرتی ہے۔ ایسا ہرگز ممکن نہ ہوتا اگر خود اردو کی کلاسیکی شعریات میں اس تعبیر کی گنجائش نہ ہوتی۔ اصل یہ ہے کہ وحدت الوجود بیک وقت فلسفیانہ اور ثقافتی تصور تھا۔ متصوفانہ فلسفے کی سطح پر یہ موجودات کی کثرت میں وحدت کا نظریہ پیش کرتا تھا اور برصغیر کے کثیر المذہبی معاشرے میں 'وحدت' کا پرچار کرتا تھا اور کٹھ ملائیت کے خلاف احتجاج کی حیثیت رکھتا تھا۔ کلاسیکی اردو شاعری بیسویں صدی کے معروف معنوں میں مادی جہت کی حامل نہ سہی، مگر ثقافتی معنویت کی علم بردار ضرور تھی۔ (انیسویں صدی کے اواخر کی نئی شعریات اس امر کا ادراک کرنے سے قاصر تھی۔) فیض اس فلسفیانہ اور ثقافتی تصور کی مادی تعبیر کرتے ہیں۔ تاہم ان کا یہ عمل محض ایک پرانے تصور کو نئے زمانے میں قابلِ قبول بنانے تک محدود نہیں۔ وہ مادی تعبیر کے ذریعے، کلاسیکی صوفیانہ شعریات سے ہم آہنگی قائم کرتے ہیں۔ چوں کہ ان کی مادی تعبیر اس تاریخی جدلیات سے ماخوذ ہے جو ارادے اور عمل کے ذریعے تاریخ کا رخ متعین کرنے پر زور دیتی ہے، اس لیے وہ شاعر کے مجاہدے پر بھی اصرار کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کلاسیکی شعریات میں صرف 'دیکھنے' پر زور تھا، مگر نئی (ترقی پسند) شعریات میں 'دکھانے' اور 'تبدیل' کرنے پر اصرار ملتا ہے۔ فیض سماج کے دریا کے بہاؤ میں دخل انداز ہونے کے لیے 'شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت' یعنی عشق کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ یہی وہ نکتہ ہے جو فیض کو خود ترقی پسند بھائی بندوں سے ممیّز کرتا ہے اور انھیں ایک بار پھر کلاسیکی شعریات کی طرف ملتفت کرتا ہے۔

اس بات پر بارِ دگر زور دینے کی ضرورت ہے کہ فیض کی یہ تنقیدی آگاہی دونوں شعریات سے متعلق ان کے تخلیقی رویے کو سمجھنے میں بنیاد کا کام دے سکتی ہے۔ تاہم خود فیض کی تنقید، ان کی شاعری کی کلی تفہیم کے مترادف ہرگز نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوتے کہ فیض کی شاعری، ان کے شعوری تصورات کی منظوم صورت ہے اور اس بات سے بڑھ کر کوئی بات فیض کی شاعری کے لیے مضر نہ ہوتی۔ بایں ہمہ فیض کی تنقید میں کچھ بنیادی اشارے ضرور ملتے ہیں۔ ایک اشارہ یہ ہے کہ فیض جب کلاسیکی شعریات کی مادی تعبیر کرنے کے بعد ایک بار پھر اسی

کی طرف پلٹتے ہیں تو وہ اپنی تعبیر کی توثیق کے لیے کلاسیکی شعریات کو اقتداری حیثیت دیتے ہیں۔ اقتداری حیثیت کا مطلب، اسے مطلق تسلیم کرنا نہیں، بلکہ اس کی 'روح' اور 'اصل' کا اثبات ہے۔ خود فیض کے لفظوں میں، کلاسیکی شعریات میں 'دیکھنے' کو اہمیت حاصل تھی؛ 'دیکھنا' اس کی روح اور اصل تھا۔ فیض جب سماجی تبدیلی کے لیے عشق کی ضرورت پر زور دیتے ہیں تو وہ محض اس جنون کا ذکر نہیں کرتے جو کسی بھی مقصد کے حصول کے لیے آدمی کو نفسی اور جذباتی قوت عطا کرتا ہے اور آدمی کو ایثار پیشہ بناتا ہے، بلکہ وہ سماجی تبدیلی کے عمل میں عشق کی 'اصل' یعنی دیکھنے کی اہمیت باور کراتے ہیں۔ عشق میں دکھانے اور ابلاغِ کامل کے مقابلے میں دیکھنے اور اظہارِ خفی کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ (دیکھنا بھی تو انھیں دور سے دیکھا کرنا / شیوہ عشق نہیں حسن کو رسوا کرنا) جب کہ کسی بھی نوع کی سماجی تبدیلی 'دکھانے' اور ابلاغِ کامل کی مرہون ہے۔

☆

فیض کی شاعری میں دونوں قسم کی شعریات پہلی باران کی بے حد معروف نظم 'مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ' میں ایک دوسری کے مقابل ظاہر ہوتی ہیں۔ اس نظم پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ کوئی نئی بات کہنا آسان نہیں، تاہم کچھ پہلو ایسے ہیں جن پر کم توجہ ہوئی ہے۔ اس نظم کے بنیادی کردار ''میں'' اور ''تو'' ہیں، اور اس کی تیکنیک مکالمے کی نہیں، تخاطب کی ہے۔ نظم میں ''میں'' محوِ تخاطب ہے اور ''تو'' خاموش ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ''میں'' کے تکلم و تخاطب کا موضوع اور رخ ''تو'' ہی کی طرف ہے۔ اس تیکنیک کی وجہ، جواز اور معنویت اس وقت پوری طرح ظاہر ہو جاتی ہیں، جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ نظم کا متکلم اور مخاطِب دراصل دو شعریات کے نمایندے ہیں۔ اگر غور کریں تو اس نظم کی 'مری محبوب' بڑی حد تک اس محبوب کے خدوخال لیے ہوئے ہے جسے کلاسیکی شعریات میں مرکزی اہمیت دی گئی تھی۔ مثلاً میر کہتے ہیں: دیکھا کروں تجھی کو منظور ہے تو یہ ہے / آنکھیں نہ کھولوں تجھ بن مقدور ہے تو یہ ہے؛ چمن یار تیرا ہوا خواہ ہے / گل اک دل ہے جس میں تری چاہ ہے؛ محبوب کے دم سے جہان کے حسن و فتح اور خوشی و غم کا یہی تجربہ فیض کی مذکورہ نظم میں ظاہر ہوا ہے۔ لہٰذا ''تو'' کلاسیکی شعریات کا نمایندہ ہے؛ اس کی اصل ہے، جب کہ ''میں'' اس نئی شعریات کا ترجمان ہے، جو خود سے، اپنے عصر سے اور کلاسیکی شعریات سے آگاہ ہے۔

ہم فقط یہ نہیں کہہ سکتے کہ کلاسیکی شعریات کی 'خاموشی' نئی شعریات کی گویائی کو ممکن بنانے کی خاطر ہے، کیوں کہ نئی شعریات محض گویا نہیں ہوتی؛ اپنی موجودگی کا سادہ لسانی اظہار نہیں کرتی بلکہ باقاعدہ اپنے بنیادی تصور اور منشور کا اعلان کرتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا پرانی شعریات اپنی خاموشی میں یک سر غیر فعال بھی ہے؟ کیا

وہ اپنے کسی انداز، طور، عشوے، غمزے سے کسی معنی کی ترسیل نہیں کرتی؟ اگر اسے غیر فعال سمجھا جاتا تو وہ مخاطِب کا منصب ہی حاصل نہ کرسکتی۔ ہر مخاطِب فعال ہوتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی فعالیت متکلم کی فعالیت سے مختلف ہوتی ہے۔ متکلم کے مقابلے میں مخاطِب کی فعالیت دہری ہوتی ہے۔ وہ خود اپنے آپ میں بھی اور متکلم کے تصور میں بھی فعال ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متکلم کے طرزِ تخاطب سے لے کر اس کے طرزِ استدلال تک وہ اثر انداز ہوتا ہے۔ چناں چہ اس نظم میں پرانی شعریات اپنی خاموشی سے 'میں' کے نئے شعری تصور کے اعلان کو بلا روک ٹوک ظاہر ہونے کا موقع تو دیتی ہے، مگر 'اعلان' کے اسلوب، یہاں تک کہ اس کی منطق پر اسی طرح اثر انداز ہوتی ہے جس طرح تنہائی میں عاشق کے اظہارِ محبت پر کم آمیز و خاموش محبوب کی موجودگی اثر انداز ہوتی ہے یا کہانی میں راوی کے بیان پر سامع کی تخیلی موجودگی۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض کی شاعری میں کلاسیکی اور نئی شعریات میں رشتہ اوّلین سطح پر خاموشی اور گویائی کا ایک ایسا رشتہ ہے جس میں خاموشی کو گویائی پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت حاصل ہے؛ کلاسیکی شعریات کی خاموشی بے حد معنی خیز اور معنی آفریں ہے۔ فیض جس نئی شعریات کے حامل ہیں، اس کی معنی آفرینی میں مذکورہ خاموشی کا خاصا عمل دخل ہے۔

اس نظم کی اہمیت اور مقبولیت (ہر چند یہ دو مختلف چیزیں ہوسکتی ہیں) کا سبب محبوب سے ایک ایسی دوری کے تصور میں ہے، جسے تخیل دوری نہیں رہنے دیتا۔ یعنی اس نظم کا قاری یا سامع پر اثر دوہری نوعیت کا ہے۔ نظم کے پہلے حصے کی قرأت میں محبوب سے دوری اور گریز کا اثر مرتب ہوتا ہے، مگر یہ سب ایک ایسے اسلوب میں ظاہر ہوتا ہے کہ دوری میں قرب کا انداز پیدا ہوتا چلا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر اس نظم کا پہلا حصہ الگ کر دیا جائے تو باقی جو بچے گا وہ نئی شعریات کے بنیادی تصور کی نمایندگی کے لیے کافی ہوگا، مگر نظم اپاہج ہو جائے گی۔ نظم کا پہلا حصہ اگر I and Thou کے رشتے کو پیش کرتا ہے تو نظم کا یہ حصہ: ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم / ریشم و اطلس و کم خاب میں بنوائے ہوئے / جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم / خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے..... I and It کے رشتے پر روشنی ڈالتا ہے۔

اسے ہم اتفاق سے زیادہ انسانی اور سماجی دنیا کے بنیادی معاملات کو سمجھنے کی آفاقی آرزو قرار دے سکتے ہیں کہ فیض اپنے شعری تخیل میں ''میں اور تو'' اور ''میں اور یہ'' کے جن رشتوں کا تجربہ کرتے ہیں، ان کی فلسفیانہ وضاحت فیض کے سینئر معاصر آسٹریائی فلسفی مارٹن بوبر نے ۱۹۲۳ء ''میں اور تو'' (Ish und Du) میں کی۔ 'میں اور تو' کی دنیا بے کنار ہے، جب کہ 'میں اور یہ' کی دنیا زمان و مکاں کے سیاق کی پابند اور اسی میں قابلِ فہم ہے۔ مارٹن بوبر کہتا ہے کہ 'میں اور تو' کا اظہار پورے وجود کے ساتھ ہوتا ہے، مگر 'میں اور یہ' کا اظہار کبھی سالم وجود

کے ساتھ نہیں کیا جا سکتا۔ گویا 'میں اور تو' کا رشتہ خود انسان پر اس کے سالم وجود کی حدوں اور گہرائیوں کو منکشف کرتا ہے اور آدمی جہاں جہاں نظر ڈالتا ہے، تو ہی تو نظر آتا ہے۔ مارٹن بوبر کہتا ہے کہ اس کا یہ مطلب نہیں کہ دنیا میں 'تو' کے علاوہ کچھ موجود نہیں، قصہ یہ ہے کہ سب کچھ 'تو' کی روشنی میں نظر آتا اور جگمگاتا ہے۵۔ لہٰذا فیض کا یہ کہنا کہ: میں نے سمجھا کہ تو ہے تو درخشاں ہے حیات.... یا،..تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات.... یا تیری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے، محض شعری استعاراتی باتیں نہیں۔ حیات 'تو' ہی کی وجہ سے تابانی اور کشش رکھتی ہے۔ عالم یعنی It 'تو' کی صورت سے پھولوں سے بھر جاتا ہے اور Thou کی آنکھیں It کی ہر شے سے بے نیاز کر دیتی ہیں..... یہ ضرور ہے کہ اس نظم میں فیض I and Thou کے وصل کی راحت کی بجائے I and It کے دکھوں کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس ضمن میں دیکھنے والی بات یہ نہیں کہ فیض نے اپنے ترقی پسندانہ تنقیدی شعور کی روشنی میں جو ایک نیا شعری عقیدہ 'وضع' کیا، اپنی شاعری میں اس پر کس درجہ کاربند رہے، بلکہ غور طلب بات یہ ہے کہ فیض I and Thou کے رشتے کا تجربہ کرنے کے باوجود جب اس پر I and It کو فوقیت دیتے ہیں تو کیا وہ اوّل الذکر رشتے سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے دامن چھڑانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں؟ فیض کی باقی شاعری اسی سوال کا جواب دریافت کرنے کا مسلسل عمل ہے۔ تاہم اس نظم میں بھی وہ اس سوال کا کچھ نہ کچھ جواب دیتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا، 'تو' یا کلاسیکی شعریات اپنی خاموشی میں شعرِ فیض میں معنی آفرینی کا عمل انجام دیتی ہے۔ اس نظم میں بھی زمانے کا تصور، محبت کے غم (ہجر) اور وصل کی راحت کے تناظر ہی میں کیا گیا ہے۔

'رقیب سے' فیض کی ایک اہم نظم سمجھی جاتی ہے کہ اس میں رقیب کا ایک نیا تصور پیش ہوا ہے۔ بلاشبہ اردو شاعری میں رقیب کا یہ نیا تصور فیض ہی کی دین ہے: تو نے دیکھی ہے وہ پیشانی، وہ رخسار، وہ ہونٹ / زندگی جن کے تصور میں لٹا دی ہم نے / تجھ پہ اٹھی ہیں وہ کھوئی ہوئی ساحر آنکھیں / تجھ کو معلوم ہے کیوں عمر گنوا دی ہم نے۔ رقیب، کلاسیکی اردو شاعری کا معتوب کردار ہے۔ اس کا معتوب ہونا، خود اس کردار کی کسی خلقی خصوصیت کے سبب نہیں، بلکہ اس سیاق کی وجہ سے ہے، جس میں اس کے خدوخال ابھارے جاتے ہیں۔ یہ سیاق محبت کا وحدانی تصور ہے؛ رقیب اس تصور میں دراندازی کا مرتکب ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس دراندازی کا موقع اکثر اسے محبوب ہی دیتا ہے۔ کلاسیکی شاعری کا عاشق، محبوب کے اس عمل کے نتیجے میں رنج کھینچتا ہے۔ بہ قول غالب:

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا

فیض رقیب کے حقِ عاشقی کو تسلیم کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کلاسیکی شاعری میں عاشق اور محبوب کے

گرد ایک طرح کی لکشمن ریکھا ہے، جسے رقیب عبور کرنے میں کام یاب ہوتا ہے یا کبھی کبھی خود محبوب اس ریکھا کو پار کر لیتا ہے۔ فیض ایک نیا دائرہ کھینچتے ہیں اور اس میں عاشق اور رقیب کو یک جا کرتے ہیں۔ کیا ہم اسے محض ایک شعری کردار کی نئی تعبیر تک محدود یا اس کردار میں ایک نئی جہت کے اضافے سے تعبیر کر سکتے ہیں؟ فیض کی شاعری کے مجموعی تناظر کو سامنے رکھیں تو یہ سوال ہی مناسب نہیں لگتا۔ فیض کے شعری متن کا محدود ہیئتی مطالعہ ان سے سخت ناانصافی ہے۔ اصل یہ ہے کہ فیض نے یہاں ''میں'' کی شناخت میں وسعت پیدا کی ہے۔ رقیب اور عاشق اپنے عمل میں یکساں ہیں: دونوں ایک ہی شخص سے محبت کے دعوے دار ہیں۔ عاشق اظہار پر دست رس رکھتا ہے، جس کا مطلب ہے کہ اسے شناختیں قائم کرنے کے وسائل پر بھی دست رس ہے۔ عاشق ہی نے اپنی اور رقیب کی شناختیں قائم کی ہیں جو اپنی خصوصیات کے اعتبار سے ایک دوسری کو بے دخل کرنے والی ہیں۔ گویا عاشق نے رقیب کو حقِ گویائی سے محروم رکھا ہے اور نتیجتاً شناخت سازی کے حق سے بھی۔ تاہم عاشق کا یہ عمل بلا جواز نہیں۔ وہ، اپنا تصور ایک ایسے عشق گزیدہ کے طور پر کرتا ہے جو محبت کے مراقبے میں خلل پسند نہیں کرتا۔ رقیب خلل ڈالتا ہے۔ لہٰذا اگر ہم غور کریں تو عاشق، ایک صوفی کے کردار کی خصوصیات کا حامل ہے اور رقیب دنیا کی خصوصیات کا حامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب محبوب، رقیب کی طرف ملتفت ہوتا ہے تو اسے دنیا کی طرف التفات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ زیر بحث نظم میں فیض دنیا سے عاشق کی دوری ختم کرتے نظر آتے ہیں یا دنیا کو خلل اندازی کی خصوصیت کا حامل سمجھنے کے تصور کی تنسیخ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ گویا عاشق اور رقیب کی ان شناختوں کو مٹاتے محسوس ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کو بے دخل کرنے والی ہیں۔ (فیض کی یہ شعری تدبیر اسی بڑی سطح کی حکمتِ عملی کا حصہ ہے جس کے ذریعے وہ دو شعریات کو ایک دوسرے کے قریب لاتے ہیں۔) اس طور ''میں'' ایک ایسی شناخت حاصل کر لیتا ہے جس میں بہ یک وقت عاشق اور رقیب کی مختلف خصوصیات کو سمیٹنے کی گنجائش ہے۔ یہاں واضح رہے کہ ''میں'' کی اس نئی شناخت میں عاشق اور رقیب ایک دوسرے میں ضم نہیں ہوتے؛ بے چہرہ نہیں ہوتے اور نہ یک سر نئی اکائی میں ڈھلتے ہیں۔ بس ''میں'' ایک ایسے ثقافتی تصور میں بدلنے لگتا ہے، جس میں مختلف عناصر کی آزادانہ موجودگی اور حرکت ممکن ہوتی ہے: عشق اور دنیا، فیض کے ''میں'' کے نئے تصور کے اجزا ہیں۔

یوں رقیب دراصل ''میں اور تو'' کے رشتے میں ''یہ'' ہے؛ دنیا ہے۔ لہٰذا فیض جب رقیب سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں کہ 'آ کہ وابستہ ہیں اس حسن کی یادیں تجھ سے' تو وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ''میں اور تو'' کے رشتے میں دنیا موجود ہے۔ یہاں ایک نکتہ بارِ دگر واضح رہے کہ شناخت کی اساس بالعموم ماضی پر ہوتی ہے۔ 'حسن کی یادیں' ہی عاشق اور رقیب کو ایک شناخت کے دائرے میں لاتی ہیں۔ بہ ہر کیف فیض دنیا کو ''میں اور تو'' کے لیے رقیب نہیں

سمجھتے، جیسا کہ پہلے سمجھا گیا تھا۔ نشانِ خاطر رہے کہ فیض اس رشتے میں محض دنیا کو شامل نہیں کرتے بلکہ ''میں اور تو'' کا رشتہ جس روشن تجربے کا تحفہ 'میں' کو دیتا ہے، اس کی روشنی میں دنیا یا It کو سمجھتے ہیں۔

عاجزی سیکھی، غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرمان کے دکھ، درد کے معنی سیکھے
زیرِ دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے، رویِ زرد کے معنی سیکھے

شاعر فیض کو یہ کہنے میں کوئی عار نہیں کہ انھوں نے رویِ زرد کے معنی ''میں اور تو'' کے رشتے یا عشق سے سیکھے ہیں۔ گویا ان کی یہ درد بھری آگاہی کسی نظریے کی نہیں، عشق (اور کلاسیکی شعریات) کی دین ہے۔ فیض کی شاعری کی تفہیم میں ترقی پسندانہ آئیڈیالوجی کو حتمی 'ضابطہ' سمجھنے والوں کے لیے یہ لمحۂ فکریہ ہے۔ یہ معاملہ صرف فیض کی شاعری کے ساتھ نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اچھی شاعری کی تعبیر کا کوئی حتمی کوڈ یا ضابطہ نہیں ہوتا۔ شاعری کو تاریخ، سوانح، نفسیات، کسی خاص فلسفیانہ یا سائنسی نظریے یا مخصوص آئیڈیالوجی کی رو سے سمجھنے کی کوشش کی جاسکتی ہے، اور اس میں کوئی حرج بھی نہیں مگر اسی کوشش کے دوران میں یہ احساس بار بار ہوتا ہے کہ شاعری کے معانی ہم سے بعید ہوتے جارہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو خود شاعری کا علامتی اور تہ دار ہونا ہے اور دوسری وجہ وہ ضابطہ ہے جسے شاعری کے واحد سیاق کے طور پر پیشِ نظر رکھا گیا ہوتا ہے۔ اگر کسی شعری متن کی تمام گرہیں محض تاریخ، سوانح، نفسیات یا کسی آئیڈیالوجی کے ناخن سے کھل جائیں تو سمجھیے وہ ایک جمالیاتی پیکر نہیں، ایک منظوم تاریخی، سوانحی یا آئیڈیالوجیکل دستاویز تھا۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، عشق اور دنیا، فیض کے ''میں'' کے تصور کے اجزا ہیں۔ فیض کی شاعری (بالخصوص نظم) میں ''میں'' کی ایک ایسی نئی شناخت قائم ہوتی ہے، جو بہ یک وقت ''تو'' اور ''یہ'' یعنی محبوب اور دنیا کو محیط ہے۔ دونوں کا روایتی تضاد، فیض کے یہاں باقی نہیں رہتا۔ اس ضمن میں قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ''میں'' کے ساتھ رشتے میں ''تو'' اور ''یہ'' یکساں اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ دونوں میں فرق قائم رہتا ہے۔ اسی وجہ سے دونوں ایک نئی اکائی میں تبدیل نہیں ہوتے۔ حقیقت یہ ہے کہ ''میں اور تو'' کے رشتے یا عشق کے تجربے سے پھوٹنے والی روشنی ''میں اور یہ'' کے رشتے کو منور کرتی ہے۔ اس امر کا کھل کر اظہار فیض کی نظم 'دو عشق' میں ہوا ہے۔ اس نظم میں محبوب اور وطن سے عشق کا ذکر ہے۔ نظم کا متکلم دونوں سے عشق کا قصہ لکھتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ ایک عشق کا نہیں، دو عشق کا قصہ ہے جو نوعیت کے اعتبار سے نہیں، اپنے اپنے مرکز کے لحاظ سے مختلف ہیں۔ جب نظم کا متکلم یہ کہتا ہے: چاہا ہے

اسی رنگ میں لیلائے وطن کو / تڑپا ہے اسی طور سے دل اس کی لگن میں / ڈھونڈی ہے یوں ہی شوق نے آسائشِ منزل / رخسار کے خم میں کبھی کاکل کی شکن میں ..... تو گویا یہ اعلان کرتا ہے کہ لیلائے وطن سے عشق کا رنگ اور طور 'لیلیٰ' کے عشق ہی سے مستعار ہے۔ دنیا، وطن، It سے عشق کی کہانی، کردار اور استعارے وہی ہیں جو ''تو'' سے عشق سے خاص ہیں۔ نظم کے آخر میں بھی شاعر دونوں عشق میں فرق روا رکھتا ہے۔ اس عشق، نہ اس عشق پہ نادم ہے مگر دل / ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغِ ندامت .... اور اس فرق کا بنیادی مقصد یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک مانوس اور گہرے تجربے کی لو اور حرارت سے، ایک نسبتاً نامانوس تجربے کی دنیا میں گرمی اور سوز و ساز پیدا کیا جائے۔ لیلیٰ اور لیلائے وطن کا فرق، لیلیٰ کے سوزِ محبت کو، لیلائے وطن کی طرف منتقل کرنے کے لیے ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جہاں کہیں فیض کے شعری ''میں'' نے دونوں میں فرق کے ساتھ ساتھ ایک درجہ بندی کرنے کی ضرورت محسوس کی ہے، وہاں ''لیلیٰ'' کو اولیت ملی ہے۔ مثلاً نظم 'موضوعِ سخن' کے وہ مصرعے جو دنیا یا It کے دکھوں اور مصائب کے ذکر کے بعد لکھے گئے ہیں، اس ضمن میں ہر ابہام کا خاتمہ کرتے محسوس ہوتے ہیں: یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے / لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ / ہائے اس جسم کے کم بخت دلآویز خطوط / آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے ..... اور آخر میں محاکے کے انداز میں یہ کہنا: اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں / طبعِ شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں ..... اس کا مطلب، اس افسوں کو باور کرانا ہے، جو ''تو'' سے مخصوص ہے۔ فیض کی اہم ترین کامیابی یہ ہے کہ انھوں نے ایک نظریے کا پیروکار ہونے کے باوجود نظریے کو شاعری کے وجود پر وار کرنے نہیں دیا۔ وہ ترقی پسندانہ نظریے سے دنیا کو ضرور سمجھتے ہیں، اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ وہ دنیا کا تصور انھی حدود میں کرتے ہیں، جو ترقی پسند تحریک نے واضح کی تھیں اور یہ بھی درست ہے کہ وہ آخر تک دنیا کو استحصالی نظام سے نجات دلانے کی اشتراکی کوششوں کا ساتھ دیتے رہے، مگر انھوں نے شاعری کو منظوم نظریہ نہیں بننے دیا۔ ان کی اس کام یابی کا انحصار کسی حد تک اس افسوں کو برابر جگاتے رہنے پر ضرور ہے، جو آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹوں اور جسم کے کم بخت دلآویز خطوط کا پیدا کردہ ہے، تاہم ان کی شاعری کا امتیاز بڑی حد تک یہ ہے کہ انھوں نے اس افسوں کا رخ دنیا کی طرف موڑا۔ فیض کی شاعری کچھ ایسے تخیلی ممکنات پیدا کرتی ہے کہ محبوب کے نورِ جمال کی کرنیں، دنیا پر مسلسل پڑتی رہیں۔ فیض کی مقبولیت کو انھی ممکنات میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔

یاد، فیض کی نظموں کی روح میں اترنے کا ایک اہم راستہ ہے۔ یاد ماضی کو بے دار کرتی ہے، اس لیے یہ ماضی پرستی کا بیج بونے کا غیر معمولی امکان بھی رکھتی ہے، مگر فیض کے یہاں یہ امکان بروے کار نہیں آ سکا۔ بات یہ ہے کہ فیض کی شاعری میں یاد، کسی خاص زمانے کے طواف کا کوئی قرینہ پیدا کرتی ہے اور نہ اس کی تعظیم و تکریم کا جوش

پیدا کرتی ہے، جس کا نتیجہ ماضی پرستی ہے۔ فیض کے یہاں یاد بڑی حد تک ''تو'' سے متعلق ہے، جس سے وہ دور ہیں اور جس کا ہجر انھیں لاحق ہے۔ یہاں تک فیض کا انداز روایتی ہے، مگر جہاں یاد اور ہجر کے معنیاتی سرے کلاسیکی شعریات سے مس ہوتے ہیں، وہاں فیض کا شعری طور باغیانہ ہو جاتا ہے: اپنے زمانے کی مقبول روش کے خلاف وہ روایتی شعریات سے اپنا تعلق استوار کرتے ہیں۔ تاہم فیض بازیافت سے زیادہ نئی تشکیل کی طرف مائل دکھائی دیتے ہیں۔ فیض یاد کو نئی شناختوں اور نئے رشتوں کی تشکیل کا ذریعہ بناتے ہیں۔ گویا فیض کے لیے یاد، تکرارِ زماں کی صورت نہیں، زمانِ گزشتہ سے ایک نئے زمان کے خدوخال ابھارنے کا ذریعہ ہے۔ ان کے یہاں، یاد ایک ایسا مکمل تخیلی تجربہ بنتی ہے جس میں ماضی اور حال کے درمیان کی لکیر مدھم ہونے لگتی ہے؛ دوری اور قرب یا ہجر اور وصال کی سرحدیں پگھلنے لگتی ہیں۔ نظم 'یاد' میں فیض نے ایک جانب اپنی شاعری میں یاد کے کردار کی طرف اشارے کیے ہیں اور دوسری جانب ایک ایسی فضا سازی کی ہے کہ اس میں دوری اور قرب کے وہ فاصلے تحلیل ہوتے محسوس ہوتے ہیں، جو گہرے استعاراتی مفاہیم کے حامل ہیں۔

یہ نظم چار چار مصرعوں کے تین مقفیٰ بندوں پر مشتمل ہے۔ نظم کے پہلے بند میں صحرا کا توسیعی استعارہ برتا گیا ہے۔ تنہائی کے دشت کی نسبت سے سائے، سراب، دوری، خس و خاک کا ذکر ہے۔ اگلے بند میں لمس اور بصر سے متعلق تمثالیں ہیں۔ نظم کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ ایک ایسے تخیلی منطقے کی تعمیر کرتی ہے کہ اس میں یاد پر ایک قسم کی ملاقات کا، اور ہجر پر ایک گونہ وصال کا گماں ہوتا ہے۔ گویا یاد اور ہجر کی نئی شناختیں وجود میں آتی ہیں۔ یاد اور ہجر محض ذاتی اور شخصی نہیں رہ جاتے؛ یہ جس ''تو'' سے متعلق ہیں، وہ ایک فرد کا مرکزِ نگاہ نہیں۔ یہ کسی کھوئے ہوئے، گم گشتہ ''تو'' کی یاد اور ہجر ہے۔ عامر مفتی کی رائے میں ''فیض کے یہاں، خلاف قیاس مذہبی زیریں تہ سطح پر آتی ہے تاکہ اسے دوبارہ دنیوی یا غیر مذہبی بنایا جا سکے۔''[۶] ان کی نظر میں گویا اس نظم میں مجازی محبوب سے ہجر کا وصال میں ڈھلنا، ایک صوفیانہ جہت رکھتا ہے۔ یہ بات اس امر سے ظاہر ہے کہ نظم میں جو استعارے اور تمثالیں استعمال ہوئی ہیں، وہ باہر کی تا حد نگاہ دنیا سے متعلق ہیں۔ ''جانِ جہاں'' کی یاد تنہائی کے بے کراں دشت میں آتی ہے، اور پھر آواز کے سائے پھیلتے، ہونٹوں کے سراب لرزتے اور پہلو کے سمن اور گلاب کھلتے چلے جاتے، اور افق پار سے نظر کی شبنم گرتی چلی جاتی ہے۔ گویا پوری دنیا میں ''جانِ جہاں'' سرایت کیے محسوس ہوتی ہے۔ وہ جہاں جو محبوب کے بغیر صحرا ہے، محبوب کی یاد سے ہرا بھرا ہو جاتا ہے۔ تخیلی وصل کا یہ ایک صوفیانہ طرز ہے۔ اس سارے تخیلی تجربے میں فاصلہ اور قرب، یا ہجر اور دوری ایک دوسرے میں گم ہونے اور پھر اپنے اپنے مرکز کی طرف پلٹنے کی لیلہ رچاتے ہیں۔ یعنی یہ تخیلی تجربہ اصل تجربے کا نہ تو قائم مقام بنتا ہے اور نہ اس کی ضرورت سے بے نیاز کرتا ہے۔ یہ ایک اختراع اور تشکیل

ہونے کے باوجود حس اور حقیقت کی طلب بے دار رکھتا ہے۔اس طور ہجر اور یاد کی شناخت حتمی طور پر طے نہیں ہوتی اور اس کھوئے ہوے، گم گشتہ کی کوئی مطلق شناخت بھی قائم نہیں ہو پاتی۔ پہچان اور عدم پہچان، مانوس اور اجنبیت ، دنیا اور ماوارے دنیا، وصل اور ہجر، یاد اور ملاقات کا ایک 'کھیل' اس نظم کی داخلی ساخت کو متحرک رکھتا ہے اور اسے وحدتِ وجودی صوفیانہ واردات کے مماثل بناتا ہے۔صوفیانہ واردات اور اس کی مثل واردات کا فرق پیش نظر رہنا چاہیے۔فیض کی شاعری میں کہیں حقیقی صوفیانہ کیفیات اور تجربات کا اظہار نہیں ہوا۔وہ اپنی شاعری میں کہیں تصوف کی علامتوں کو کام میں لاتے ہیں اور کہیں صوفیانہ تجربات کا مثل، ان کی ساخت اور کہیں ان کی معنویت سے کام لیتے ہیں۔تصوف کے علما اس بات کو شاید ہی تسلیم کریں کہ کہ تصوف کی حقیقی واردات کی مثل بھی کوئی واردات ہوسکتی ہے، مگر جب تصوف کے تمام ذخیرے پر کسی خاص تناظر میں غور وتامل کیا جاتا ہے تو اس سے اخذ واکتساب کی نئی نئی صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔تصوف اپنی اصل میں عشقِ الٰہی اور اس راہ میں پیش آنے والے حال ومقام سے عبارت ہے، لیکن جب اس کا مطالعہ سماجی تناظر میں کیا جاتا ہے تو وہ اخلاقی اقدار زیرِ بحث آتی ہیں جو سماجی مفہوم رکھتی ہوں، حالاں کہ عشقِ الٰہی ہر دوسری قدر سے ماورا ہوتا ہے۔لہٰذا صوفیانہ واردات کی مثل، اصل میں ایک ایسی واردات ہے جسے مابعدالطبیعیاتی منطقے کے بجائے سماجی سیاق میں سمجھا جاسکتا ہے۔فیض کے شعری تخیل میں تصوف ''سماجی اور دنیوی'' معنویت کے ساتھ ہی ظاہر ہوتا ہے۔

نظم 'یاد' میں یاد اور ملاقات کا 'کھیل' ہی اسے شعری حسن عطا کرتا ہے: یعنی ایک ایسا حسن جو حاضر اور غائب، دشت اور سمن زار کی ثنویت سے پیدا ہونے والی تخیلی اور احساساتی کیفیات کا پیدا کردہ ہے۔اگر اس کے برعکس ہوتا تو یہ نظم محض ایک بے زار کن مرثیہ بن کر رہ جاتی۔'دست صبا' کی اس نظم کے تجربے کے جوہر کو 'زنداں نامہ' کی ایک غزل میں از سرِ نو خلق کیا گیا ہے۔

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہات میں تیرا ہات نہیں
صد شکر کہ اپنی راتوں میں اب ہجر کی کوئی رات نہیں

☆

بلاشبہ فیض کے شعری تخیل نے خاصے مشکل راستے کا انتخاب کیا۔'میں اور تو' کا منطقہ 'میں اور یہ' کے منطقے سے دور بھی پڑتا ہے اور مختلف سمت میں بھی۔فیض کی شاعری کی اہمیت ان دونوں میں رسم وراہ پیدا کرنے میں ہے۔'میں اور تو' کا رشتہ آدمی کو باقی سب جہان سے بے نیاز کرتا ہے؛ یعنی یا تو جہانِ معلوم کا ذرہ ذرہ 'تو' کے نور سے منور ہوجاتا ہے اور ہر طرف رنگ ونور کے ایک عجب سماں کا تجربہ ہوتا ہے یا پھر عالم آب وگل 'تو' میں سمٹا ہوا محسوس

ہوتا ہے۔فیض نے اس مضمون کو ایک سے زائد مرتبہ اپنے اشعار اور نظموں میں پیش کیا ہے۔

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اٹھا ہوں
نکھر گئی ہے فضا تیرے پیرہن کی سی
نسیم تیرے شبستاں سے ہو کے آئی ہے
مری سحر میں مہک ہے ترے بدن کی سی

نظم'...تمھارے حسن کے نام' میں بھی یہ مضمون پیش ہوا ہے۔

تمھارے ہاتھ پہ ہے تابشِ حنا جب تک
جہاں میں باقی ہے دلداریِ عروسِ سخن
تمھارا حسن جوں ہے تو مہرباں ہے فلک
تمھارا دم ہے تو دم ساز ہے ہوائے وطن
اگرچہ تنگ ہیں اوقات، سخت ہیں آلام
تمھاری یاد سے شیریں ہے تلخیِ ایام

سلام لکھتا ہے شاعر تمھارے حسن کے نام

فیض کی شاعری کے تناظر میں دیکھیں تو 'میں اور تو' اور 'میں اور یہ' کے منطقوں میں بڑا فرق یہ ہے کہ پہلا منطقہ جمالِ یار کے رنگ و نور میں نہایا ہوا ہے اور دوسرے منطقے میں 'تنگ ہیں اوقات اور سخت ہیں آلام'، اس میں جگہ جگہ ناصح، محتسب، شیخ، عدو، دشنام، بھوک، غربت، استحصال ہے۔ دونوں میں فرق و فاصلہ معمولی نہیں۔ ایک منطقہ احساس و کیفیت سے عبارت نئی نئی دنیاؤں میں لے جاتا ہے؛ غنائیت سے لبریز ہے؛ مسرتِ جمال اور جمالِ مسرت سے ہمکنار کرتا ہے۔ اگرچہ یہ منطقہ عمل و حرکت کی ضرورت ختم نہیں کرتا مگر اس میں عمل و حرکت پر اکسانے کا میلان نہیں ہوتا؛ اس لیے کہ 'میں اور تو' کی دنیا جس غنائیت سے لبریز ہوتی ہے، وہ بجائے خود اپنا انعام ہوتی ہے اور اس میں کسی اور سمت دھیان جاتا ہی نہیں۔ دوسرا منطقہ احساس اور کیفیت سے خالی نہیں، مگر یہاں قبح ہی قبح ہے، اس لیے دکھ دیتا ہے اور عمل پر اکساتا ہے۔ لہٰذا دیکھنے والی بات یہ ہے کہ فیض کس طور ان دو مختلف منطقوں میں رسم و راہ پیدا کرتے ہیں۔ کچھ نقادوں نے اس ضمن میں فیض کی دولخت شخصیت کا نظریہ پیش کر کے، ان دو منطقوں میں کسی ربط کے امکان ہی سے انکار کیا ہے۔[۷] اور بعض ناقدین نے تھیوڈور اڈورنو کی غنائی شاعری سے متعلق رائے سے اس رسم و راہ کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اڈورنو نے کہا ہے کہ غنائی شاعری کا سماجی مسائل و معاملات سے فاصلہ ظاہر ہے اور اسی

فاصلے میں اس شاعری کے سماجی معانی پیدا ہوتے ہیں۔غنائی شاعری جس قدر ''میں'' کی خالص موضوعیت میں تبدیل ہوتی ہے،اسی قدر وہ سماجی معانی سے لبریز ہوتی ہے۸۔اڈورنو کی اس رائے میں یہ نکتہ یقیناً خیال انگیز ہے کہ 'فاصلے' کا مطلب علیٰحدگی نہیں۔غنائی شاعری کا متکلم جو اپنی ذات میں غرق ہوتا ہے،وہ سماجی معاملات سے جو فاصلہ اختیار کرتا ہے،اسی میں سماجی معنی پیدا ہوتے ہیں۔اس کا فاصلہ اختیار کرنا ہی معنی خیز ہے۔اس کی موضوعیت ،ایک سماجی مفہوم رکھتی ہے۔گویا وہ جو کچھ اپنی غنائی شاعری سے باہر چھوڑتا ہے ،اس میں سماجی معانی ہوتے ہیں۔اگر ہم فیض کی غنائی شاعری کی سماجیت کا مفہوم ڈھونڈنا چاہیں تو اڈورنو کی رائے ہماری دست گیری زیادہ نہیں کرتی ،کیوں کہ فیض کے یہاں وہ حقیقی غنائی انا موجود ہی نہیں جو اپنی اصل میں رومانی ہے اور جو سماج سے ایک ایسا فاصلہ اختیار کرتی ہے کہ دونوں دو الگ الگ سروں پر موجود ہوتے ہیں۔یہ غنائی انا کسی حد تک میرا جی کے یہاں موجود ہے۔اسی طرح ہمیں اس سوال کا جواب بھی نہیں ملتا کہ فیض عمل کی طالب سماجی دنیا اور عمل سے بے نیاز دنیا میں کیوں کر 'رشتہ و پیوند' قائم کرتے ہیں؟

اس سوال کا جواب فیض کی شاعری میں صریحی طور پر موجود نہیں،خفی اور بالواسطہ ضرور موجود ہے۔فیض کو یہ احساس ضرور تھا کہ وہ دو مختلف منطقوں یا دو الگ شعریات میں اپنے شعری تخیل کی کارکردگی دکھا رہے تھے۔ان کا 'اِس عشق اور اس عشق' پر ندامت سے انکار کرنا،دراصل دو مختلف منطقوں سے اپنے جذباتی رشتے کا اقرار تھا اور اس میں کسی نفسی الجھن میں مبتلا نہ ہونے کا اعلان تھا۔اسی طرح 'کچھ عشق کیا،کچھ کام کیا' میں ان لوگوں کو خوش قسمت قرار دینا جو عشق کو کام سمجھتے تھے اور خود کو کچھ عشق اور کچھ کام کرنے والوں میں شمار کرنا اور دونوں کا ایک دوسرے کے آڑے آنے کا ذکر کرنا،ان دونوں منطقوں کے مختلف ہونے کو باور کرانا ہے۔ہر چند اس نظم میں فیض کہتے ہیں کہ: پھر آخر تنگ آ کر ہم نے / دونوں کو ادھورا چھوڑ دیا،مگر یہ بہ ہر حال وقتی احساس ہے۔

ان کے لیے یہ دو منطقے دریا اور قطرہ تھے،جو ایک دوسرے سے علیٰحدہ نہیں ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ یہ استعارہ انھیں اس الجھن سے بچاتا تھا،جو حقیقتاً موجود تھی۔Thou اور It میں رشتہ اس مفہوم میں دریا اور قطرے کا ہے کہ اوّل الذکر میں دریا کی طرح وسعت،روانی،ابدیت ہے اور ثانی الذکر قطرے کی طرح محدودیت،علیٰحدگی،عدم تکمیلیت کے تلازمات پیدا کرتا ہے۔گویا طبقاتی سماج ایک قطرے کی طرح ہے جو 'ایک عظیم آئیڈیالوجی' سے علیٰحدہ ہے۔فیض کی شاعری میں اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ سماج ،دنیا یا It کے لیے یہ آئیڈیالوجی ناگزیر ہے۔فیض آئیڈیالوجی اور کلاسیکی شعریات یا Thou میں کوئی مغائرت نہیں دیکھتے۔دوسرے لفظوں میں وہ 'عمل سے بے نیاز دنیا' اور 'عمل کی طالب دنیا' میں کسی بیگانگیت کا صریحاً انکار کرتے ہیں۔بلاشبہ ان

کے یہاں ''میں اور تو'' کے عالم کے مقدس اور ماورا ہونے کا احساس ضرور موجود ہے مگر یہ احساس ''میں اور یہ'' کی طبقاتی دنیا سے ہم آہنگ ہونے میں رکاوٹ نہیں۔ فیض دونوں میں ایک ایسے رشتے کا تصور ابھارنے میں کامیاب ہوتے ہیں کہ دونوں میں ایک قسم کا تقدس اور دنیویت یک جا ہو جاتے ہیں۔ ان کی شاعری کی ''مذہبیت'' دنیوی رخ اختیار کر جاتی اور ''دنیویت'' ایک مذہبی جہت کی حامل ہو جاتی ہے۔ واضح رہے کہ فیض کے یہاں ''مذہبیت'' اور ''دنیویت'' کسی نوع کا کلامی اور فلسفیانہ مفہوم نہیں رکھتیں؛ دونوں ایک سادہ تصور کی صورت ہیں۔ یوں بھی فیض کے یہاں فکری، شعری، استعاراتی، شعریاتی سطحوں پر پیچیدگی سرے سے موجود ہی نہیں۔ یہی وہ اہم ترین خصوصیت ہے جو فیض کو اردو کے دیگر شعرا سے ممیّز کرتی اور انھیں مقبولِ عام و خاص بناتی ہے۔

اس بات کی وضاحت صوفیانہ تجربے اور سماجی، اخلاقی اقدار کے رشتے کی مدد سے بھی کی جا سکتی ہے۔ صوفی عشقِ الٰہی اور راہِ سلوک میں کئی طرح کے حال و مقام سے گزرتا ہے۔ ہر حال اور مقام ایک اخلاقی قدر بھی ہے، جیسے صبر، توکل، ورع، رجا، خوف، فقر، تقویٰ، رضا، تسلیم، اخلاص۔ صوفی کا مقصود رضائے الٰہی اور وصلِ الٰہی ہے اور وہ باقی ہر شے سے بے نیاز ہے، خواہ وہ اخلاقی اقدار ہوں یا سماجی زندگی کے تقاضے۔ اس کے مقصودِ اصلی کے سامنے ہر شے ہیچ ہے۔ مگر صوفیانہ تجربے کی ماہیت ایسی ہے کہ اس میں اخلاقی اور سماجی اقدار از خود شامل ہو جاتی ہیں۔ بہ قول حسین نصر: ''اگر صوفی ازم میں روحانی حالتوں کی بحث محاسن و فضائل سے الگ نہیں ہے تو اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ صوفی ازم میں محاسن کو ایک خارجی صفت نہیں سمجھا جاتا بلکہ ہستی کا ایک طور خیال کیا جاتا ہے۔''[۹] دوسرے لفظوں میں بلند روحانی زندگی، خواہ جس قدر مادی دنیا سے مختلف سمت میں اور ورا ہو، اسے اپنی روشنی سے مستنیر کرتی ہے۔ چناں چہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ Thou اور It کی دنیائیں اس وقت وجودیاتی سطح پر متحد ہو جاتی ہیں جب Thou ایک گہرے جمالیاتی اور روحانی تجربے کی نمود میں کام یاب ہو۔ فیض کی غنائی شاعری میں Thou ایک مسلسل گہرا جمالیاتی تجربہ ہے اور It سے یہ وجودیاتی سطح پر متحد ہے۔ واضح رہے کہ فیض کی غنائی شاعری میں Thou ایک ایسا تصور ہے جو ہر چند حسی سطح پر قابلِ شناخت ہے، مگر اس کے اظہار کے پیرائے اور اسے معرضِ اظہار میں لانے کی صورتیں متعدد ہیں۔ یہ خصوصیت اسے اس قدر صوفیانہ جہت کا حامل نہیں بناتی جس قدر اس خصوصیت کی وجہ سے Thou سے جو گہرا قلبی رشتہ قائم ہوتا ہے، وہ ایک صوفیانہ جہت اس میں ایزاد کرتا ہے۔ بہ ہر کیف فیض کی شاعری میں ''تو'' اور ''یہ'' وجودیاتی سطح پر متحد ہیں اور دنیا سے متعلق فیض کے شعری تصورات پر ان تجربات کا گہرا سایہ ہے جو ''تو'' کی دین ہیں۔

فیض کی شاعری میں یہ بات واضح ہے کہ ''میں اور تو'' اور ''میں اور یہ'' کے تصورات میں اوّل الذکر کو

فوقیت حاصل رہتی ہے۔دونوں میں ''میں'' قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کیا ''میں'' مستحکم اور اپنے آپ میں مکمل وخودمختار ہے اور دونوں جگہ یہ اپنی شناخت برقرار رکھتا ہے یا 'تو' اور 'یہ' کی نسبت سے اس کی موضوعیت کی صورت بدل جاتی ہے؟

اس ضمن میں بنیادی بات یہ ہے کہ فیض کے یہاں ''میں'' شاید ہی کہیں مجرد صورت میں ظاہر ہوا ہو۔دوسرے لفظوں میں فیض کی شاعری کی غنائیت بھی کسی خالص موضوعیت کی پیداوار نہیں۔ان کے یہاں ''میں'' محبوب اور دنیا یا Thou اور It کے سیاق میں ظاہر ہوا ہے۔کہیں بھی ان کی شاعری کا متکلم تنہا، علیٰحدہ، اپنی ذات کی پہنائیوں میں گم نہیں۔یہاں تک کہ فیض نے جو چند نظمیں تنہائی پر لکھی ہیں ان میں بھی تخیلی سطح پر وہ کہیں تنہا نہیں ہیں۔نظم 'تنہائی' میں فیض کے شعری متکلم کو کسی کے آنے نہ آنے کا تذبذب ہے جب کہ نظم 'قید تنہائی' میں تو تنہائی دور آفاق پہ لہرانے والی نور کی لہر، حسن آفاق اور جمالِ لب ورخسار سے آباد ہے۔ان اشعار میں تو اسلوب بھی صریحی ہو گیا ہے: آج تنہائی کسی ہمدمِ دیریں کی طرح / کرنے آئی ہے مری ساقی گری شام ڈھلے /منتظر بیٹھے ہیں ہم دونوں کہ مہتاب ابھرے / اور ترا عکس جھلکنے لگے ہر سائے تلے۔لہٰذا فیض کا شعری متکلم بالواسطہ ہی ظاہر ہوتا ہے۔(اس ضمن میں میرا جی، راشد اور مجید امجد بالکل مختلف شاعر ہیں اور ان کے لیے فیض کینن نہیں بن سکتے) یہ زیادہ تر ان اثرات، تخیلات اور توقعات کی صورت ظاہر ہوتا ہے، جو ''تو'' اور ''یہ'' کے ساتھ رشتے کے پیدا کردہ ہیں۔چوں کہ ''تو'' اور ''یہ'' دو مختلف منطقے ہیں اور دونوں میں قدری سطح پر امتیاز بھی موجود ہے، اس لیے دونوں کے فیض کے شعری متکلم پر اثرات بھی مختلف ہیں اور دونوں کے سیاق میں فیض کے شعری متکلم کے ظہور کی صورتیں بھی جدا ہیں۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ''میں'' ایک ایسا ذریعہ ہے جو ''تو'' کے اثرات وتخیلات کو ''یہ'' تک پہنچانے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ان دو مختلف منطقوں میں جو اور جیسی رسم وراہ ہے وہ ''میں'' کے وسیلے سے ہے۔''میں'' Thou کی معیت اور اس سے وصال کے نتیجے میں جن احساسات اور اثرات کا حامل ہوتا ہے، انھی کو وہ ''یہ'' کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔دوسرے لفظوں میں ''یہ'' جس عمل کی طالب ہے، وہ فقط اس آئیڈیالوجی سے ممکن نہیں جو فیض نے ترقی پسند تحریک سے حاصل کی تھی، اس کے لیے I and Thou کا پیدا کردہ جنون بھی لازمی ہے۔فیض کی نظم 'آج بازار میں پابجولاں چلو' میں یہ بات اپنی بیش تر باریکیوں کے ساتھ موجود ہے۔بازار اصل میں It ہے اور اس میں چلنے والا کردار اس تجربے سے شرابور ہے جو اسے Thou کے وصال کی تمنا سے نصیب ہوا ہے۔نظم کے یہ مصرعے باور کراتے ہیں کہ نظم کا کبیری کردار جس بازار میں چلنے کا ارداہ کر رہا اور دوسروں کو بھی ترغیب دے رہا ہے، وہ شہرِ جاناں بن گیا ہے، اس لیے یہاں جانے کی سج دھج وہی ہے: دست افشاں چلو، مست ورقصاں چلو/ خاک

برسر چلو، خوں بداماں چلو/ راہ تکتا ہے سب شہرِ جاناں چلو۔ دنیا جب شہرِ جاناں میں بدلتی ہے تو خود بخود یہاں کے کردار و افراد بھی بدل جاتے ہیں؛ وہی تیرِ الزام اور سنگِ دشنام ہیں اور باصفاؤں کا قحط ہے اور جہاں قتل ہونا ایک سعادت ہوتا ہے۔ یہاں کلاسیکی شعریات، نئی صورتِ حال کی تعبیر سے لے کر اس سے معاملہ کرنے تک میں ایک بنیادی ضابطہ ہے۔

''یہ''، دنیا یا It فیض کی ان نظموں میں اپنے تمام خدوخال کے ساتھ ظاہر ہوئی ہے جو زنداں میں، یومِ آزادی پر، پاک بھارت جنگ اور سانحہء مشرقی پاکستان پر لکھی گئیں، یعنی کسی تاریخی قومی سیاق میں۔ چناں چہ یہاں فیض کا شعری متکلم بھی ایک نئی شناخت یا پوزیشن حاصل کر لیتا ہے۔ ان تمام نظموں کے اس تناظر میں مطالعے کے لیے ایک الگ مقالہ درکار ہے، تاہم یہاں فیض کی اگست کی مناسبت سے لکھی گئی نظموں کا ذکر ضروری ہے۔ یومِ آزادی کی نسبت سے فیض کی پانچ نظمیں توجہ طلب ہیں جو ۱۹۴۷ء، ۱۹۵۲ء، ۱۹۵۵ء، ۱۹۶۳ء اور ۱۹۶۷ء میں لکھی گئیں۔ ان نظموں میں فیض کا شعری متکلم (جو زیادہ تر 'ہم' کا صیغہ اختیار کرتا ہے) نہ صرف اپنی شناخت کے سلسلے میں بلکہ اپنے عمل و ارادے کے ضمن میں بھی پہلی مرتبہ ایک گونہ نا امیدی کا شکار ہوتا ہے۔

ان نظموں میں کلاسیکی شعریات کی ایک بنیادی رمز یعنی ''دیکھنے'' کا احیا ہوا ہے۔ فیض تنقیدی آگاہی کی سطح پر سماجی صورتِ حال کو دیکھنے سے آگے بڑھ کر دکھانے اور مجاہدہ کرنے یعنی اسے بدلنے کا ارادہ باندھتے ہیں، مگر ان کا تخلیقی وجدان ''دیکھنے'' پر اکتفا کرتا ہے۔ کچھ وہی صورت ہے جو غالب کے یہاں ہے (بازیچہء اطفال ہے دنیا میرے آگے / ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے)۔ اس فرق کے ساتھ کہ فیض کے سامنے ایک ٹھوس، مقامی تاریخی صورتِ حال ہے اور غالب کے آگے عمومی انسانی صورتِ حال تھی۔ دوسرے لفظوں میں غالب ایک عمودی فاصلے سے ''دیکھ'' رہے تھے جب کہ فیض ایک افقی فاصلے سے ''دیکھ'' رہے ہیں۔ عمودی فاصلے سے چیزیں کائناتی تناظر میں اور افقی فاصلے سے چیزیں سماجی و تاریخی سیاق میں دکھائی دیتی ہیں۔ افقی فاصلہ چیزوں کی ''دنیویت'' کو زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ مذکورہ نظموں سے چند ٹکڑے دیکھیے:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل

کہیں تو ہو گا شب ست موج کا ساحل
کہیں تو جا کے رکے گا سفینہء غم دل
(صبحِ آزادی،اگست۱۹۴۷ء)

روشن کہیں بہار کے امکاں ہوئے تو ہیں
گلشن میں چاک چند گریباں ہوئے تو ہیں
ٹھہری ہوئی ہے شب کی سیاہی وہیں مگر
کچھ کچھ سحر کے رنگ پر افشاں ہوئے تو ہیں
(اگست۱۹۵۲ء)

شہر میں چاک گریباں ہوئے ناپید اب کے
کوئی کرتا ہی نہیں ضبط کی تاکید اب کے
چاند دیکھا تری آنکھوں میں ،نہ ہونٹوں پہ شفق
ملتی جلتی ہے شبِ غم سے تری دید اب کے
پھر سے بجھ جائیں گی شمعیں جو ہوا تیز چلی
لاکے رکھو سر محفل کوئی خورشید اب کے
(اگست۱۹۵۵ء)

تم نہ آئے تھے تو ہر چیز وہی تھی کہ جو ہے
آسماں حد نظر ،راہگزر راہگزر شیشہء مے شیشہء مے
اور اب شیشہء مے ،راہگزر،رنگ فلک
رنگ ہے دل کا مرے ،''خونِ جگر ہونے تک''
(رنگ ہےدل کامرے)

آیئے ہاتھ اٹھائیں ہم بھی
ہم جنھیں رسم دعا یاد نہیں
ہم جنھیں سوزِ محبت کے سوا
کوئی بت ،کوئی خدا یاد نہیں

جن کی آنکھوں کو رخِ صبح کا یارا بھی نہیں
ان کی راتوں میں کوئی شمع منور کردے
جن کے قدموں کو کسی رہ کا سہارا بھی نہیں
ان کی نظروں پہ کوئی راہ اجاگر کر دے

(دعا، ۱۴ اگست ۱۹۶۷ء)

یہ اتفاق نہیں کہ فیض کی یومِ آزادی کی نسبت سے لکھی گئی تمام نظموں میں باصرہ ہی سب سے زیادہ فعال ہے اور بیس سالوں میں ۱۴ اگست کے روز لکھی گئی ان نظموں میں شب اور صبح کے استعارے، اپنے بعض متعلقات کے ساتھ ہی دہرائے گئے ہیں۔ استعارے کی تکرار سے شاعر کو خود کو دہرانے کا طعنہ ضرور ملتا ہے، مگر جب ہم ان نظموں کو ان کے تاریخی سیاق میں پڑھتے ہیں تو اس تکرار کا جواز بھی مل جاتا ہے۔ اس تاریخی صورتِ حال میں 'بہار کے امکاں' بس پل بھر کو روشن ہوئے تھے وگرنہ شب کی سیاہی کا تسلط ہی رہا۔ تاریخ کے اس تکرار نے شاعر کے زاویہء نظر پر بھی اثر ڈالا ہے اور وہ کچھ ناامیدی کا شکار ہوا ہے۔ ایک قسم کی صورتِ حال کو ایک ہی قسم کے استعاروں میں ظاہر کرتے چلے جانے کی ہیئتی توجیہ اور سماجیاتی تعبیر دونوں کی جاسکتی ہیں۔ شاعر کی متخیلہ انجماد کا شکار ہوگئی، یہ ہیئتی توجیہ ہے اور ایک ہی صورتِ حال کو ایک ہی نوع کے استعاروں سے معرضِ اظہار میں لانے کی سماجیاتی معنویت یہ ہے کہ یہ صورتِ حال شدید تخلیقی گھٹن کا شکار اور اسی بنا پر نئی تخیلی دنیاؤں کی تخلیق کا محرک بننے سے قاصر ہے۔ انسانی ارادے پر یقین رکھنے والے کو رسم دعا یاد نہیں رہتی، اور جب دعا کے لیے ہاتھ اٹھیں تو اس کا لازمی مطلب انسانی ارادے کی کہیں نہ کہیں شکست ہے۔ کیا یہی شکست ہمیں فیض کی نظم 'دعا' میں دکھائی دیتی ہے؟ فیض کے زاویہء نظر میں اس تبدیلی کو ہم ان ترقی پسندوں کی فکری تبدیلی کے مترادف قرار نہیں دے سکتے جو اپنی جوانی میں خدا کا انکار کرتے اور بڑھاپے میں اسی خدا سے گڑگڑا کر معافی مانگتے، نعتیں لکھتے اور لوگوں کو نماز پڑھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ فیض کے یہاں ''تو'' یا Thou سے ایک قلبی رشتہ ابتدا سے آخر تک رہا ہے، نظم 'دعا' میں بھی وہ سوزِ محبت کو اپنا ملجا کہتے ہیں، اس لیے اس نظم میں انھوں نے 'نگارِ ہستی' کہہ کر ''تو'' ہی سے مناجات کی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس نظم میں سوزِ محبت کا غلبہ اس قدر ہے کہ ''تو'' بھی محو ہو گیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نظم کے متکلم ''ہم'' کو اپنے تجربے کی جہت کا شعور ہے، مگر یہ شعور بے خودی میں خودی کے اثبات کا نہیں، مناجات کو ممکن بنانے کی خاطر ہے۔ بہ ہر کیف سوزِ محبت کا غیر معمولی تجربہ جہاں ایک طرف نظم میں ایک انوکھا گداز پیدا کرتا ہے تو دوسری طرف روشنی کے لیے وارفتگی پیدا کرتا ہے۔ روشنی کے لیے وارفتگی میں وہ معنوی ابہام موجود ہے جو شاعری کا عمومی خاصہ ہے، ساتھ ہی اس امر پر اصرار بھی ہے کہ سوزِ

محبت کی عطا کردہ روشنی کے بغیر نہ تو بھٹکے ہوئے قدموں کو کسی راہ کا سہارا ملتا ہے نہ کسی راہ کا سراغ!

حوالہ جات

۱۔ الطاف حسین حالی، مجموعہ نظمِ حالی، دہلی، مطبع مرتضوی، ۱۸۹۰ء ص ۳

۲۔ Rules, Organization & Objects of the Anjuman-i-Punjab Association، ۱۸۸۱ء-۱۸۸۲ء ص ۱

۳۔ سجاد ظہیر، روشنائی، کراچی، دانیال، ۱۹۸۶ء ص ۴۷

۴۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۱ء ص ۱۰۳

۵۔ مارٹن بوبر (Martin Buber) I and Thou (ترجمہ: Ronald Gregor Smith) لندن، کونٹی نیوم، ۲۰۰۴ء، ص ۱۵

۶۔ عامر مفتی، Enlightenment in the Colony، نیوجرسی، پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۷ء، ص ۲۲۱

۷۔ دیکھیے عرش صدیقی کا مضمون: ''فیض کی شاعری میں رومانی عناصر''، مشمولہ فیض کی تخلیقی شخصیت (مرتبہ طاہر تونسوی)، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز

۸۔ عامر مفتی نے اس نکتے پر اچھی بحث کی ہے، تاہم ان کی رائے فیض کی غنائی شاعری کی تفہیم میں معاون نہیں۔

۹۔ سید حسین نصر، Sufi Essays، نیویارک ﷺ، نیویارک یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۲ء، ص ۷۰

فیض کے استعاروں کی استعمار دشمن معنویت

ڈاکٹر ضیاء الحسن*

Abstract:
This is a research study about the anti imperialists metaphors in Faiz poetry, some of Faiz studies tells us about anti imperial behavior of the poet in his though. But this article explores how anti imperial though is reflecting in Faiz metaphors

ایک زمانے میں انقلاب کا تصور انقلابِ فرانس، انقلابِ روس اور انقلابِ چین سے ابھرتا تھا۔ اس تصور کے نتیجے میں سرمایہ داری مقاصد پر گہری زد پڑتی تھی۔ ضروری تھا کہ انقلاب کو Cliché بنا دیا جائے۔ سو اب چیف جسٹس آف پاکستان کی ملازمت پر بحالی کے لیے چلائی جانے والی تحریک کی کام یابی انقلاب ہے۔ نئے اقتصادی پیکیج نافذ کرنے کے لیے مشرق وسطیٰ میں حکومتی تبدیلیاں بھی انقلاب سمجھی جا رہی ہیں۔ گویا انقلاب ایک خودکار مشین ہے جو وقت کے کسی نقطے پر خود بہ خود رواں ہو جاتی ہے۔ اس کے لیے کسی ذہنی و عملی تربیت کی ضرورت نہیں ہوتی، کسی قربانی یا کسی مشقت کے بغیر انقلاب خود بہ خود برپا ہو جاتا ہے، اس لیے نئے ترقی پسندوں اور کمیونسٹوں کو ماضی کے روایتی ترقی پسندوں اور انقلابیوں کی طرح بیداری کی تحریک چلانے کے لیے اپنی زندگی وقف کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہی۔ پہلے انقلاب جدوجہد سے آیا کرتے تھے، اب ہم انھیں نعروں سے لانا چاہتے ہیں۔ انقلاب کو حقیقت سے نعرہ بنانے میں جہاں استعماری قوتوں نے اپنا زور صرف کیا ہے، وہاں خود علم مخالف اشتراکی ذہن نے بھی اپنا کردار ادا کیا ہے۔ علم استعماری ہتھکنڈوں کی تفہیم کے لیے لازم ہے۔ اس لیے اشتراکی نظریے کے تمام رہ نما بے حد پڑھے لکھے لوگ تھے۔ ان کا زندگی کا تجزیہ اور فہم اسی لیے گہرائی اور گیرائی کا حامل ہے کیوں کہ اس کی بنیاد علم پر ہے۔ وہ اپنے باطن میں رہ نمائی کی صلاحیت علم سے حاصل کرتے تھے۔ انھوں نے انقلابی کی تحریکوں کے دوران میں بھی حصولِ علم کی ان کاوشوں کو زندہ رکھا اور مسلسل مطالعے میں منہمک رہے۔

* صدر نشین، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

ان کا مطالعہ ان کی انقلابی کاوشوں کے لیے مہمیز کا کام کرتا تھا اور اب ہم نہ علم حاصل کرتے ہیں اور نہ انقلاب کے لیے عملی جدوجہد کی مشقت سے گزرتے ہیں۔ آج انقلاب کے بارے میں ہمارے اشتباہات کے پس منظر میں یہی کم علمی کارفرما ہے۔ ہم انقلاب اور استعماری مقاصد کو تقویت دینے والی تبدیلیوں کے درمیان تفریق کرنے سے قاصر ہیں۔

پاکستان میں اشتراکی فکر سے منسلک اذہان کی کم کوشی کا ایک اور نقصان بھی ہوا کہ سرمایہ داری نظام کے آلۂ کاروں نے اسے اس کے فکری، تصنیفی اور تخلیقی سرمایے سے محروم کر دیا۔ امریکی سرمایے سے کام کرنے والی پاکستانی این جی اوز نے اب ''لبرل ترقی پسندی'' کی ایک نئی اصطلاح وضع کی ہے۔ یہ لبرل ترقی پسند وہی ہیں جو ایک طرف امریکی مفادات پر مبنی خیالات کو ترقی پسند فکر کے طور پر متعارف کرانے کی ''دانش ورانہ'' سرگرمیوں میں ملوث ہیں اور دوسری طرف ترقی پسند فکر اور شاعری کے لبرل مفاہیم متعین کر رہے ہیں جس کے نتیجے میں فیض جیسے شاعروں کی شاعری پر جمالیاتی و فنی اقدار کے حوالے سے گفتگو زیادہ ہوگئی ہے اور ان کی شاعری کی انقلابی جہت کو نظر انداز کیا جا رہا ہے۔ اس صورت میں فیض پاکستان کے بزعمِ خویش ''طبقہ اشرافیہ'' کے ہر دل عزیز شاعر ہو گئے ہیں۔ ایک زمانے میں فیض کی شاعری شعری حلقوں اور مزدوروں کے اجتماعات میں پڑھی جاتی تھی اور اب یہ بڑے بڑے ڈرائنگ روموں میں اور ان کے مالکان کے سرمایے سے چلنے والے اداروں کی طرف سے منعقدہ پروگراموں میں موضوع گفتگو رہتی ہے۔ انجمنِ ترقی پسند مصنّفین لاہور کے غریبانہ جلسوں اور سیمی ناروں میں فیض کی شاعری پر ہونے والی گفتگوؤں میں شامل ہونا یہ لبرل ترقی پسند مند دانش ور کسرِ شان سمجھتے ہیں۔ انھیں فیض پر گفتگو کرنے کے لیے فائیو سٹار ہوٹلوں میں منعقدہ سیمی ناروں کے دعوت ناموں سے علمی تحرک حاصل ہوتا ہے۔ اب فیض کی شاعری کا انقلابی لب ولہجہ رجعت پسندی اور انحطاط پسند دانش وری بن گیا ہے۔ گزشتہ دو دہائیوں سے فیض کی شاعری ان کے چنگل میں پھنس کر رہ گئی ہے۔ ہمارے دور میں فیض شناسی کا سب سے اہم تقاضا ہی یہی ہے کہ ہم فیض کو عظیم شاعر ثابت کرنے کے بجائے عظیم ترقی پسند شاعر کے طور پر سمجھیں اور انھیں استعماری مقاصد سے محفوظ کرنے کے لیے ان کی شاعری کی استعمار دشمن معنویت کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کریں تاکہ شاعر اور اس کے اصل قاری کو ان کا حق پہنچایا جا سکے۔

فیض صاحب کی شاعری کے کلیدی استعاروں کی معنویت کے عدم تعین کی وجہ سے ان کے عہد میں بعض ترقی پسند نقادوں نے بھی یہ اعتراض کیا کہ ان کی لفظیات انقلاب کے شایانِ شان نہیں ہے۔ یہ ریشمی اور مخملیں لفظیات قاری میں وہ جذبہ بیدار نہیں کرتی جو ترقی پسند شاعری کا منشا ہونا چاہیے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر آفتاب احمد

اپنے مضمون ''لب پہ حرف غزل، دل میں قندیل غم'' میں لکھتے ہیں:

''بعض ترقی پسند نقادوں کو ان سے یہ شکایت رہی ہے کہ ان کے اسلوب و انداز میں جمال کی بہتات اور جلال کا فقدان ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ فیض کے ضمن میں جمال و جلال کی بحث لاحاصل ہے۔ ان کے تخلیقی عمل کی بھٹی سے مسِ خام بھی کندن بن کر نکلتا ہے۔ یہ نہیں کہ فیض کے ہاں جمال ہی جمال ہے مگر ان کے جلال پر بھی جمال کی گہری چھوٹ پڑتی ہے۔''(۱)

ان نقادوں نے سہل انگاری سے کام لیتے ہوئے لفظ کے ظاہری پہلوؤں تک خود کو محدود رکھا اور اعتراضات کے انبار لگا دیے۔ ان کا خیال یہ تھا کہ شاعر کو براہِ راست انداز اختیار کرنا چاہیے اور استعاروں سے بچنا چاہیے کیوں کہ بے پڑھے لکھے مزدور اور کسان ان استعاروں کی تفہیم نہیں کر سکیں گے۔ ایسا ہی اعتراض لینن کے عہد میں بھی کیا گیا تھا لیکن وہ اس اعتراض سے متفق نہیں ہوئے۔ ان کا نقطۂ نظر بھی یہی تھا کہ ادب کو ادب ہونا چاہیے اور مزدور کا ادب اور کسان کا ادب بے معنی اصطلاحیں ہیں۔ اشتراکیت مزدور کو ذہنی طور پر پس ماندہ نہیں دیکھنا چاہتی۔ اس کا نصب العین ہی یہ ہے کہ دنیا کی دیگر نعمتوں کی طرح علم اور فنونِ لطیفہ کی نعمت بھی مزدور اور کسان کی رسائی میں ہونی چاہیے۔ اشتراکی سماج میں شاعر اور دانش ور کو مزدور کی ذہنی سطح پر لانے کا مطالبہ کرنے کے بجائے مزدور کے ذہن کو شاعر کی سطح پر لانا ہوگا۔

فیض صاحب کی شاعری میں محبوب وہ بنیادی استعارہ ہے جس کے گرد انھوں نے اپنی شاعری کا استعاراتی نظام قائم کیا ہے۔ چوں کہ عشقیہ شاعری میں بھی محبوب بنیادی استعارہ ہے، اس لیے ان کے عہد میں بھی یہ استعارہ تنقیدی ابہام کی لپیٹ میں رہا ہے اور ان کی شاعری کی فضا کو عشقیہ شاعری کی فضا سمجھا جاتا رہا۔ محبوب بذاتہٖ حسن کا استعارہ ہے، اس وجہ سے جب فیض صاحب اس استعارے کو بنیاد بنا کر شعر کہتے ہیں تو ان کی شاعری میں بھی جمالیاتی و تخلیقی حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ پروفیسر کرار حسین لکھتے ہیں:

''فیض صاحب کے اندر آپ یہ دیکھیں گے کہ جسے غم جاناں اور غم دوراں کہا جاتا ہے، اس کی ایک ہی لہر ہے۔ دونوں دائرے مل کر ایک لہر میں چل رہے ہیں۔ اس میں زمینی محبت بھی آئی۔ عورتوں سے محبت بھی آئی اور حسین دنیا سے محبت بھی، یہ تمام کی تمام محبتیں آئیں۔''(۲)

فیض کی شاعری میں یہ استعارہ تہ در تہ معنی کا حامل ہے۔ پہلی سطح پر یہ محبوب محبوب ہی ہے، اس لیے حسین بھی۔ اس کے ہونٹ، اس کی آنکھیں، اس کے رخسار، اس کی زلفیں شاعر کو مسحور کرتی ہیں اور وہ اس حسن کے بیان میں اسلوب کے کرشمے دکھاتا ہے۔

ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں

(موضوعِ سخن)

تو نے دیکھی ہے وہ پیشانی ، وہ رخسار ، وہ ہونٹ
زندگی جن کے تصور میں لٹا دی ہم نے
تجھ پہ اٹھی ہیں وہ کھوئی ہوئی ساحر آنکھیں
تجھ کو معلوم ہے کیوں عمر گنوا دی ہم نے

(رقیب سے)

تمھارے حسن سے رہتی ہے ہم کنار نظر
تمھاری یاد سے دل ہم کلام رہتا ہے
رہی فراغتِ ہجراں تو ہو رہے گا طے
تمھاری چاہ کا جو جو مقام رہتا ہے

(حیدرآباد جیل ۱۹۵۱ء)

اس استعارے کی دوسری معنویت لیلائے وطن کی ہے۔ فیض کے پیشِ نظر پہلے برصغیر اور پھر پاکستان کی غلامی کے مسائل تھے۔ ترقی پسندوں نے بجا طور پر تقسیم ہند اور آزادیِ ہند کو نوآبادیاتی دور کا تسلسل قرار دیا تھا۔ آج ۶۴ برس گزرنے کے بعد یہ حقیقت بالکل اظہر من الشمس ہی گئی ہے کہ اس ضمن میں ترقی پسند نقطۂ نظر ہی درست نقطۂ نظر تھا۔ آج ہمیں سرحد کے اِس پار اور اُس پار وہی سامراجی صورتِ حالات نظر آتی ہے۔ یہاں وہاں دونوں طرف انسانوں کی غالب اکثریت معاشی، سیاسی، مذہبی، سماجی ہر حوالے سے غلامی کا شکار ہے۔ دونوں طرف آزادیِ اظہار پر کڑی پابندیاں ہیں اور دکھی انسانیت ہر نوع کی پابندیوں میں سسک رہی ہے۔ فیض صاحب کے زمانے میں بھی یہ صورتِ حالات تھی۔ چناں چہ وہ لیلائے وطن کو اسی طرح پابہ زنجیر دیکھتے تھے۔

چاہا ہے اسی رنگ میں لیلائے وطن کو
تڑپا ہے اسی طور سے دل اس کی لگن میں
ڈھونڈی ہے یونہی شوق نے آسایشِ منزل
رخسار کے خم میں کبھی کاکل کی شکن میں

(دوعشق)

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہو گی

چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رخ پر بکھر گئی ہو گی
(نثار میں تری گلیوں پہ)
تجھ کو کتنوں کا لہو چاہیے اے ارضِ وطن
جو ترے عارضِ بے رنگ کو گل نار کریں

ہم تو مجبورِ وفا ہیں مگر اے جانِ جہاں
اپنے ؔعشاق سے ایسے بھی کوئی کرتا ہے

فیض کی شاعری میں محبوب کے استعارے کی تیسری معنویت وہ اشتراکی معاشرہ ہے جو ہر ترقی پسند کی منزل ہے۔ فیض دیگر ترقی پسند ادیبوں کی طرح یہ یقین رکھتے تھے کہ انسانیت کی فلاح اس نظریے میں مضمر ہے۔ جب انسان آخرکار ایک بین الاقوامی اشتراکی سماج تشکیل دینے میں کام یاب ہوگا، تبھی دنیا سے بھوک، افلاس، بیماری اور بدبختی کا خاتمہ ممکن ہو سکے۔ سرمایہ داری نظام کے پیدا کردہ طبقاتی سماج میں ایسا ہونا ممکن نہیں ہے کیوں کہ اس نظام کی بنیاد ہی طبقاتی افراط وتفریط پر قائم ہے۔ دنیا بہت امیر، بہت غریب اور ان کے درمیان قائم متعدد طبقات پر مشتمل ہے جس میں اکثریت وسائل سے محروم اور ایک بہت ہی قلیل اقلیت ان پر غاصبانہ قابض ہے۔ فیض اس محبوب کے پردے میں اسی غیر طبقاتی اشتراکی سماج کو دیکھتے تھے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد اپنے مضمون ''لب پہ حرف غزل، دل میں قندیلِ غم'' میں لکھتے ہیں:

> ''فیض اپنے آدرش کو ایک جسم و جان رکھنے والے محبوب کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ لطف یہ ہے کہ اس قسم کی ایمائیت کی مثال بھی اردو شاعری کی ایک جانی پہچانی روایت میں موجود ہے۔ ہمارے صوفی شعرا نے محبوب حقیقی کو اکثر محبوب مجازی کے رنگ میں دیکھا ہے۔''(۳)

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے

تیرے ہاتھوں کی شمعوں کی حسرت میں ہم
نیم تاریک راہوں میں مارے گئے

سولیوں پر ہمارے لبوں سے پرے
تیرے ہونٹوں کی لالی لپکتی رہی
تیری زلفوں کی مستی برستی رہی
تیرے ہاتھوں کی چاندی دمکتی رہی
جب گھلی تیری راہوں میں شام ستم
ہم چلے آئے ، لائے جہاں تک قدم
لب پہ حرفِ غزل ، دل میں قندیل غم
اپنا غم تھا گواہی ترے حسن کی
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

(ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے)

فیض صاحب کی شاعری اس محبوب کے شوق سے اور حسن کے بیان سے معمور ہے لیکن ان کا صرف یہی اسلوب نہیں ہے بل کہ اس کے متضاد انھوں نے جب اس حسن سے خالی مقہور و مجبور دنیا کا ذکر کیا ہے وہاں ان کی لفظیات اور لب و لہجہ دونوں ہی تبدیل ہوئے ہیں۔ انھوں نے جہاں جہاں ظلم و جبر کی تصویر کشی کی ہے، اس کی مناسبت سے ان کا اسلوب بھی بدل گیا ہے۔ فیض صاحب کے اس اسلوبِ شعر کا آغاز ان کی نظم ''مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ'' سے ہوا۔ نظم کا پہلا حصہ محبوب کے حسن کا بیان ہے جو بے حد رومانی اور جمالیاتی ہے لیکن حسنِ محبوب سے ان کی نگاہ جب معاشرے کی طرف جاتی ہے تو انھیں جا بہ جا بکتے ہوئے اور خاک و خون سے لتھڑے ہوئے انسان نظر آتے ہیں۔ یہ لفظیات نہ صرف اس نظام سے کراہت پیدا کرتی ہے بل کہ شدید نفرت کے جذبات بھی بیدار ہوتے ہیں۔ فیض صاحب کی بعد کی نظموں میں محبوب کے استعارے کی تہ' در تہ' معنویت اجاگر ہوتی چلی گئی اور آخر اس کمال تک پہنچی جب محبوب سے مراد اشتراکی سماج ہے۔ کسی ترقی پسند شاعر نے اشتراکی نظریے اور اشتراکی سماج کو ایسی جمالیاتی نگاہ سے کم ہی دیکھا ہوگا اور یہی فیض کی شاعری کی تخصیص ہے۔

فیض صاحب نے یہ ہنر کلاسیکی شاعروں سے سیکھا۔ کلاسیکی شاعری میں محبوب کی دو سطحیں یعنی مجازی و

حقیقی تو بہت نمایاں ہیں لیکن اس شاعری میں ایک سطح پر کم بات ہوئی ہے کہ وہاں بھی محبوب کا تصور ایک تخلیقی معاشرے کے تصور سے جڑا ہے۔ کلاسیکی شاعری میں عاشق منزلِ وصال تک پہنچتا ہی تب ہے جب وہ منشائے محبوب یعنی ایک اعلیٰ انسانی معاشرہ قائم کرنے کے لیے اپنی زندگی وقف کر دیتا ہے۔ کلاسیکی شاعری اور پھر فیض کی شاعری کے اس کلیدی استعارے کی اس معنویت سے عدم آگاہی کی وجہ سے معروف جدیدیت پرست نقاد شمس الرحمٰن فاروقی اس شائبے کا شکار ہوئے کہ اگر فیض کی شاعری سے فیض کی شخصیت کو منہا کر لیا جائے تو روایتی معنی برآمد ہوتے ہیں:

> ''اصل بات تو یہ ہے کہ چوں کہ وہ انقلابی اور ترقی پسند وغیرہ تھے، اس لیے ان کے کلام کو سیاسی معنی پہنانے میں ایک طرح کا لطف ہے ورنہ یہی شعر انھوں نے اگر درد کے زمانے میں یا غالب کے زمانے میں کہے ہوتے تو کوئی انھیں گھاس نہ ڈالتا۔'' (۴)

''انقلابی اور ترقی پسند وغیرہ'' لکھتے ہوئے فاروقی صاحب کا لہجہ جتنا تحقیر آمیز ہو گیا ہے وہ ان کے تکبر کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ تکبر تیسرے درجے کے ادیبوں کو عظیم ادیب قرار دیتے دیتے لہجے میں در آتا ہے کیوں کہ تیسرے درجے کے ادیب اپنے بارے میں مضمون لکھوانے کے لیے جس قدر خوشامد کرتے ہیں، ان سے میرے جیسے غیر معروف نقاد کے متکبر ہونے کے بھی امکانات پیدا ہو جاتے ہیں، فاروقی صاحب تو پھر ایک طویل عرصے تک ''شب خون'' جیسے مسلسل شایع ہونے والے ادبی رسالے کے مدیر اور مالک اور جدیدیت کی ''عظیم'' تحریک کے بزعمِ خویش قافلہ سالار رہے ہیں ورنہ اگر فیض درد اور غالب کے زمانے میں اسی اسلوب میں شعر کہہ رہے ہوتے تو بھی اس عہد کے نمایاں ترین شعرا میں شمار ہوتے۔ اگر فیض کی شاعری کے سیاسی معنی موقوف کر دیے جائیں، پھر بھی فیض نہایت اعلیٰ درجے کے شاعر ہیں جو شاعر بھی استعارہ تخلیق کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے، وہ شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ جیسے نقادوں کی ستایش اور مخالفت سے ماورا ہو جاتا ہے۔

یہ اشتباہ کہ فیض کی شاعری کی نئی معنویت ان کی شخصیت کی وجہ سے معین ہوتی ہے، شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ دیگر کچھ نقادوں کو بھی رہا ہے۔ اس کی بڑی وجہ فیض کی لفظیات ہے۔ فیض نے کلاسیکی شاعری کی لفظیات، استعارے اور علامات کو ایک نئے انداز میں اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے، ان کی شاعری کے سرسری مطالعے سے یہ شائبہ گزرتا ہے کہ اس کا موضوع بھی کلاسیکی شاعری سے ماخوذ ہے۔ فیض کی شاعری میں رموز و علائم کا نظام کلاسیکی شاعری کے تخلیقی شعور کی دین ہے۔ قفس، آشیانہ، چمن، آتشِ گل، صیاد، گلچیں، صبا، باغبان، بلبل، بہار، خزاں، چارہ گر، خار و خس، قاتل، ناصح، محتسب، شیخ، سرو و سمن، منصور و قیس، کوے یار، جام و لب، شبِ ہجر، فراق و وصال اور اس طرح کے بے شمار دیگر علامتی اظہار کے وسیلے ان کی شاعری میں پھیلے ہوئے ہیں لیکن اس کی وجہ سے فیض کی شاعری

کو کلاسیکی شاعری کی توسیع نہیں کہا جا سکتا کیوں کہ فیض کی شاعری اور کلاسیکی شاعری میں عصری حسیت کا واضح فرق ملتا ہے۔ یہ عصری حسیت موضوع اور اس کی ٹریٹ منٹ سے پیدا ہوتی ہے:

اِک گردن مخلوق جو ہر حال میں خم ہے
اِک بازوے قاتل ہے کہ خوں ریز بہت ہے

یہ شعر اپنی فضا کے حوالے سے کلاسیکی رنگ کا حامل ہے لیکن اس کا انداز واضح طور پر اہلِ اقتدار کے ظلم و جبر اور مخلوق کی بے بسی و لاچاری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ شعر نسبتاً واضح ہے لیکن مندرجہ ذیل شعر میں تو انداز بیان پر بھی روایتی عناصر کا غلبہ ہے:

قفس ہے بس میں تمھارے ، تمھارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

گہری نگاہ سے اس شعر کو بھی دیکھا جائے تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس شعر کا مخاطب وہ ہے جس کے اختیار میں قفس، زنداں یا قید خانہ ہے لیکن موسم اس کا پابند نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نہ تو محبوب حقیقی ہے نہ محبوب مجازی بل کہ یہ وہ صاحب اختیار ہے جو لوگوں کو قید کر کے سمجھتا ہے کہ اس نے اچھے دنوں کا رستہ روک دیا ہے۔ شاعر کا دعویٰ ہے کہ اس قفس بندی کے باوجود وہ آتشِ گل کے نکھار کا موسم نہیں روک سکے گا۔ فیض کے ہاں کلاسیکی ڈکشن میں ایسے اشعار بھی بہت سے ہیں جو محبوب اور ان کے مخصوص نظریہ حیات دونوں کے حوالے سے اپنا مفہوم دیتے ہیں۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کلاسیکی اردو غزل عام طور پر عشق کی دو سطحوں، عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی کو بہ یک وقت اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ فیض نے یہاں انقلاب کو عشق حقیقی کی طرح شعر کے گہرے مفاہیم میں مستور کیا ہے۔ ایسے اشعار کے حوالے سے بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کی سیاسی تشریح فیض کی شخصیت کو پس منظر میں رکھے بغیر نہیں کی جا سکتی۔ ان اشعار کی معنویت میں فیض کی شخصیت سے اضافہ ضرور ہوتا ہے لیکن صرف یہی نہیں ہے۔ فیض کی شخصیت کو پس منظر میں رکھے بغیر بھی یہ اشعار بہت بھرپور، پرتاثیر اور معنی کی کئی تہوں کے ساتھ ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں:

ایسے ناداں تو نہ تھے جاں سے گزرنے والے
ناصحو ، پند گرو ، راہ گذر تو دیکھو
وہ جو اب چاک گریباں بھی نہیں کرتے
دیکھنے والو ، کبھی ان کا جگر تو دیکھو
دامنِ درد کو گل زار بنا رکھا ہے

آؤ اِک دن دلِ پرخوں کا ہنر تو دیکھو

اگر ان اشعار کے بارے میں یہ کہا جائے کہ یہ کسی کلاسیکی غزل گو کے شعر ہیں تو گویا یہ بھی ان کی تعریف ہوگی کیوں کہ پہلے یہ شعر اپنی انقلابی روح کے بجائے اپنے تخلیقی حسن کے حوالے سے ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں، پھر اپنی رومانی معنویت وا کرتے ہیں اور اس کے بعد اپنی انقلابی جہت کھولتے ہیں۔ اس طرح ہم فیض کے ایسے اشعار سے کئی کئی سطحوں پر لطف اندوز ہوتے ہیں۔ بہ قول ڈاکٹر رشید امجد: ''ان کے یہاں جس جدید شعور کی عکاسی ہوئی ہے، وہ روایت اور جدت کے سنگم پر پیدا ہوتا ہے۔''(۵)

فیض صاحب کے مرکزی استعارے کی معنویت کے تعین سے اس کے زایدہ دیگر استعاروں کی معنویت کا تعین خود بہ خود ہو جاتا ہے۔ دوسرا بڑا استعارہ عاشق ہے۔ اقبال کی شاعری میں اس عاشق کے لیے قلندر، مردِ حُر، مردِ آزاد، مردِ مومن اور مومن کی اصطلاحات استعمال ہوئی ہیں۔ فیض کی شاعری میں یہ انقلاب کی راہیں ہم وار کرنے والا کامریڈ ہے۔ فیض نے عاشق کو ''میں'' اور ''ہم'' جیسے اسمائے ضمیر میں بیان کیا ہے۔ اس ''میں'' اور ''ہم'' کی ایک سطح خود شاعر ہے اور دوسری سطح پر ایسے تمام انسان ہیں جو انسان کی آزادی اور ایک عالمی اشتراکی نظام کے لیے جہد آزما ہیں۔ ناصح/ شیخ/ محتسب کلاسیکی شاعری میں عاشق کو راہِ عشق سے روکنے اور نجی زندگی گزارنے پر مائل کرنے والا کردار ہے۔ اقبال نے اسے براہِ راست خطاب کیا ہے اور 'ملا' کی اصطلاح میں بیان کیا ہے۔ فیض کی شاعری میں یہ کردار اجتماعی مفادات کی کاوش میں مگن کرداروں کو اشتراکی فلسفۂ حیات سے دور کرنے کی خدمت انجام دینے پر مامور نظر آتا ہے لیکن عاشق اس کی سادہ لوحی کو یوں بیان کرتا ہے:

ایسے ناداں بھی نہ تھے جاں سے گزرنے والے
ناصحو! پند گرو! راہ گزر تو دیکھو

یہاں راہ گزر واضح طور پر انقلاب برپا کرنے کا طریقہ کار اور راستہ ہے جو فیض کی شاعری میں کئی اور مقامات پر اس سے بھی زیادہ واضح انداز میں برتا گیا ہے۔ ان تمام استعاروں میں جو استعارہ زیادہ استعمال ہوا ہے وہ زنداں کا استعارہ ہے۔ یہ استعارہ کلاسیکی شاعری سے بھی زیادہ طاقت ور انداز میں فیض کی شاعری میں آیا ہے کیوں کہ زنداں فیض کا زندہ تجربہ تھا۔ راول پنڈی سازش کیس کے سلسلے میں انھیں سالوں پاکستان کی مختلف جیلوں میں رہنا پڑا اس لیے وہ اس تجربے سے کلاسیکی شاعروں سے کہیں زیادہ آگاہ و آشنا تھے۔ کلاسیکی شاعری میں بھی جب عاشق ناصح کے سمجھانے سے عشق ترک نہیں کرتا تو اسے پابہ زنجیر کر دیا جاتا ہے یا زنداں میں قید کر دیا جاتا ہے۔ فیض کے تیسرے مجموعۂ کلام کا تو نام ہی ''زنداں نامہ'' ہے جس کی لاشاعری ان کے زمانۂ اسیری کی یادگار ہے لیکن ''دستِ

صبا'' اور ''دستِ تہ سنگ'' میں بھی اس دور سے یادگار بہت سی شاعری شامل ہے۔ فیض صاحب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے جیل کے تجربات کو مایوسی اور ناامیدی کے برعکس امید اور رجائی نقطۂ نظر سے آراستہ کیا ہے۔ اس دور کی شاعری میں زنداں ایک اہم استعارے کے طور پر سامنے آیا ہے اور زنداں کے مصائب شاعر کو احساس دلاتے ہیں کہ محبوب تک رسائی کی منزل قریب آ گئی ہے۔ جیل کے مصائب نے محبوب کے حسن کو بڑھا دیا ہے۔ گویا منزل کی طلب اور تمنا نے مصائب کو قابل برداشت بنا دیا ہے۔ اس دور کی شاعری میں قفس، زنداں، صیاد، گلچیں، اغیار و اعدا، طوق و دار، اہلِ ستم، قاتل اور ان کے متعلقات فراوانی سے استعمال ہوئے ہیں۔ فیض نے اپنے عہد کی صورتِ حالات کو ان استعاروں میں بہ خوبی بیان کیا ہے۔ یہ استعارے کلیات فیض سے ہر قاری کو وافر میسر ہیں۔ ان استعاروں کی معنویت اور فیض کے رجائی لب و لہجے کی شان دیکھنے کے لیے چند مثالیں پیش خدمت ہیں:

ہاں جاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجے
ہر رہ جو اُدھر کو جاتی ہے، مقتل سے گزر کر جاتی ہے
ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں، ہر روز نسیمِ صبحِ وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

.....

زنداں زنداں شورِ اناالحق، محفل محفل قلقلِ مے
خونِ تمنا دریا دریا، دریا دریا عیش کی لہر
دامن دامن رُت پھولوں کی، آنچل آنچل اشکوں کی
قریہ قریہ جشن بپا ہے ماتم شہر بہ شہر

.....

یہاں سے شہر کو دیکھو تو حلقہ در حلقہ
کھنچی ہے جیل کی صورت ہر ایک سمت فصیل
ہر ایک راہ گزر گردشِ اسیراں ہے
نہ سنگِ میل، نہ منزل، نہ مخلصی کی سبیل

.....

درِ زنداں پہ بلوائے گئے پھر سے جنوں والے
دریدہ دامنوں والے ، پریشاں گیسوؤں والے
جہاں میں دردِ دل کی پھر ہوئی توقیر بسم اللہ
ہوئی پھر امتحانِ عشق کی تدبیر بسم اللہ

زنداں کا استعارہ فیض کی شاعری میں امید کا استعارہ ہے۔ یہ استعارہ ایک طرف مقتدر قوتوں کی خوف زدگی ظاہر کرتا ہے اور دوسری طرف جدوجہد کو بیان کرتا ہے۔ فیض جانتے تھے کہ انسانی جدوجہد کا راستہ دنیا کی کوئی طاقت نہیں روک سکتی۔ طاقت سے اس میں تعطل تو پیدا کیا جا سکتا ہے، اسے ختم نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے فیض کی شاعری میں بیش تر اس استعارے کے ساتھ مستقبل کے روشن اشارے منسلک ہیں۔

فیض کی شاعری کو دو اور استعاروں کی روشنی میں بھی دیکھا جا سکتا ہے اور یہ ہیں نور و ظلمت کے استعارے۔ فیض کا کلیات ان استعاروں سے بھرا پڑا ہے۔ یہ استعارے لطافت و کثافت، حسن اور بدصورتی، نفاست اور غلاظت، استحصال اور جدوجہد کے تضاد میں نمایاں ہوئے ہیں۔ ایک استعارہ موجودہ صورتِ حالات کو بیان کرتا ہے اور دوسرا استعارہ مستقبل کا امین ہے۔ تناسب میں ظلمت کے استعارے کم اور نور کے استعارہ فراوانی سے آئے ہیں جس کی وجہ سے فیض کی شاعری کلیت میں کوشش، جدوجہد اور امید کی فضا بناتی ہے جو دلوں کی جہد آزما رکھتی ہے۔ یہ استعارے ''مجھ سے پہلی سے محبت مری محبوب نہ مانگ'' سے شروع ہوئے اور آخر تک مختلف رنگوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ ظلم اور استحصال کو بیان کرنے والے استعارے جب فیض کی شاعری میں آتے ہیں تو کراہت پیدا کرتے ہیں:

جا بہ جا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے ، خون میں نہلائے

اس طرح جب فیض مستقبل کا بیان کرتے ہیں تو ان کے لہجے میں حسن اور تمکنت پیدا ہو جاتے ہیں جس کے مقابل طاقت اور استحصال بے معنی اور کم زور نظر آتے ہیں۔ اگر فیض کی شاعری میں آنے والے استعاروں کی معنویت ذہن میں رکھ کر مطالعہ کیا جائے تو معترضین کے سب اعتراض دھرے کے دھرے رہ جاتے ہیں اور یہ شاعری قاری کو اپنے بہاؤ میں بہائے چلی جاتی ہے۔ یوں تو فیض کی ساری شاعری ان استعاروں سے معمور ہے لیکن ملاقات میں یہ استعارے تخلیقی تجربے کے کمال پر نظر آتے ہیں:

یہ رات اس درد کا شجر ہے

جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

.....

بہت سیہ ہے یہ رات لیکن
اسی سیاہی میں رونما ہے
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موجِ زر جو تری نظر ہے

.....

یہ غم جو اس رات نے دیا ہے
یہ غم سحر کا یقیں بنا ہے
یقیں جو غم سے کریم تر ہے
سحر جو شب سے عظیم تر ہے

اب اگر آپ غم کو زنداں، سلاسل، استحصال وغیرہ کا استعارہ سمجھیں تو یہ سحر کا یقین بن گیا ہے اور اس نے عظیم تر شب کو عظیم تر صبح میں بدل دیا ہے۔ فیض صاحب کی شاعری کا یہی روشن پہلو ایسا ہے جو ان کی تخلیقی قوت ہے اور قاری کے لیے مشعلِ راہ ہے اور فیض کی جسمانی موت کے بعد ان کی لامحدود تخلیقی زندگی کی ضمانت ہے۔

حواشی

۱- ڈاکٹر آفتاب احمد، لب پہ حرفِ غزل، دل میں قندیلِ غم''، مشمولہ ماہ نو لاہور (بیادِ فیض)، جلد ۶۱، شمارہ ۵، مئی جون ۲۰۰۸ء، ص:۲۵۱

۲- پروفیسر کرار حسین، فیض کے بارے میں، مشمولہ ماہ نو (بیادِ فیض)، ص:۳۱

۳- ڈاکٹر آفتاب احمد، ماہ نو، ص:۲۵۱

۴- شمس الرحمٰن فاروقی، فیض اور کلاسیکی غزل، مشمولہ ادبیات اسلام آباد، شمارہ ۸۲، جنوری تا مارچ ۲۰۰۹ء، ص:۳۸

۵- ڈاکٹر رشید امجد، شاعری کی سیاسی و فکری روایت، دستاویز مطبوعات لاہور، ۱۹۹۳ء، ص:۳۱

فیض-انجماد،ارتقا،فکری استقامت؟

ڈاکٹر قاضی عابد*

Abstract:

This article is the evaluation of some critics who wrote about Faiz poetry with a particular state of mind. Dr.Wazir Aagha, Prof.F.M.Malik and Dr.Anis Nagi are of the opinion that Faiz as a poet was static in his thought,views and expressions.This article tries to seek the intention behind these assumptions. Dr.Aagha and Dr.Nagi basically belong to one anti camp of progressive writers and are considered anti Marxists.This is the reson they declared Faiz a static poet.This article exercises a practical reading of Faiz poetry and tries to set a side these assumptions or point of view with the help of Faiz own text. It establishes that Faiz was a dynamic poet and has an evolution in his poetry.

فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء-۱۹۸۴ء) کی شاعری کی تفہیم وتعبیر اور تحکیم میں جہاں حد سے زیادہ غلو محبت سے کام لیا گیا ہے وہیں پر ان کی شاعری اور شخصیت مختلف طرح کے تنقیدی اتہامات اور فتاویٰ کی زد میں بھی رہی ہے۔اس افراط و تفریط کی وجہ ان کا ایک خاص نظریۂ حیات سے وابستہ ہونا ہے اس لیے جب شمس الرحمٰن فاروقی یا وزیر آغا جیسے ناقدین فیض کے خلاف لکھتے ہیں تو وہ ان کی ترقی پسند فکر کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہوئے ایسا کر رہے ہوتے ہیں اور جب علی سردار جعفری جیسے ہم فکر، ہم عصر فیض کے بارے میں یہ لکھ رہے ہوتے ہیں کہ صبحِ آزادی جیسی نظم کوئی

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

جن سنگھی یا مسلم لیگی ہی لکھ سکتا ہے تو وہ دراصل فیض کی فنی ہنرمندی کو فکر کی ترقیم کی راہ میں ایک رکاوٹ خیال کر رہے ہوتے ہیں۔ اختر الایمان اور احمد ندیم قاسمی کی باتیں معاصرانہ چشمک سے اوپر اُٹھتی دکھائی نہیں دیتیں۔ اُردو دنیا میں ڈاکٹر وزیر آغا، انیس ناگی اور پروفیسر فتح محمد ملک نے فیض کی فکر اور فن میں جمود کی کارفرمائی کی طرف سمت نمائی کی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے ۱۹۶۳ء میں ادبی دنیا میں ایک مضمون 'انجماد کی ایک مثال۔ فیضؔ' شائع کیا جو بعد میں ان کی کتاب نظمِ جدید کی کروٹیں (۱۹۶۳ء) میں شائع ہوا۔ بعد میں انھوں نے اسی متن کو پھیلا کر ۱۹۸۶ء میں ایک مضمون 'فیضؔ اور ان کی شاعری' تحریر کیا جو ان کی کتاب 'دائرے اور لکیریں' میں شامل ہے اور فیض پر لکھے جانے والی مضامین کے کئی انتخابات میں بھی شامل ہے۔ اس مضمون میں آغا صاحب نے کم و بیش انہی باتوں کو دہرایا ہے مگر ۱۹۶۳ء میں فیضؔ کے ساتھ ساتھ اقبالؔ کے انجمادِ فکر پر بات کرنا آسان تھا۔ ۱۹۸۶ء میں ایسا کرنا قرینِ مصلحت نہ تھا۔ اس امر پر آگے بات کی جائے گی۔

آغا صاحب نے فیضؔ کے فکری انجماد پر اپنے پہلے اور فنی انجماد پر دوسرے مضمون میں روشنی ڈالی ہے اور موخر الذکر کو اول الذکر کے لازمی نتیجے کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہاں آغا صاحب کے دونوں مضامین سے کچھ اقتباسات پیش کیے جا رہے ہیں:

> ''شاعری میں نقطۂ نظر کی نمود کوئی عیب کی بات نہیں۔ بیشتر عظیم شعراء کے ہاں ایک مخصوص نقطۂ نظر بھی ملتا ہے جو زندگی اور کائنات کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے میں ہمارا معاون ثابت ہوتا ہے۔ تاہم ان کے ہاں ایک مسلسل تخلیقی عمل کے باعث اس نقطۂ نظر میں ایک لچک، ایک پھیلاؤ، ایک کشادگی یا بہ الفاظِ دیگر ایک تدریجی ارتقاء ملتا ہے جو نقطۂ نظر کو ایک سنگلاخ اور منجمد نظریے کی صورت اختیار کرنے سے باز رکھتا ہے۔ فیض کے ہاں یہ بات نہیں۔ ان کے نقطۂ نظر میں انجماد کا احساس ہوتا ہے گویا شاعر فہم و ادراک اور انکشاف و عرفان کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد رُک گیا ہے۔''(۱)

> ''فیض کی نظم نگاری تا حال صرف ایک تخلیقی عمل کی پیداوار ہے اس لیے اس میں نقطۂ نظر کی قطعیت اور انجماد رُونما ہو گیا ہے۔ ایک ایسا انجماد جس سے فیض کی شاعری، اسکی لطافت اور نشو و نما کو صدمہ پہنچا ہے۔''(۲)

اپنے اس مضمون میں آغا صاحب نے فیض کو حالی، جوش اور اقبال کی طرح محض ایک خاص فکر کا عنا دظاہر کیا ہے اور اس قبیل کے شاعروں کے حوالے سے اپنی ناپسندیدگی کا اظہار یوں کیا ہے:

> ''حالی، جوش، اور اقبال ان تینوں کا روئے سخن عوام کی طرف ہے۔ اگرچہ ان میں سے ہر ایک کی خطابت کا انداز دوسرے سے مختلف ہے، تینوں کی شاعری کا آغاز کسی جذباتی دھچکے یا تحریک

کا مرہونِ منت نہیں اور اس لیے تینوں کے ہاں غمِ جاناں کا وہ شخصی عنصر مفقود ہے جو ارتفاع پا کر غمِ دوراں میں مبدل ہو جاتا ہے۔'' (۳)

اقبالؔ کے بارے میں آغا صاحب کی یہ سطور قابلِ غور ہیں۔ شاید ۱۹۶۳ء کے پاکستان میں یہ لکھنا آسان تھا مگر ۱۹۷۷ء کے بعد کی بدلی ہوئی سیاسی اور سماجی صورتحال میں اقبال کے بارے میں اس طرح کی رائے دینا آسان بات نہیں تھی:

''اقبال کے ہاں آغازِ کار میں جذبے اور فہم کا امتزاج ملتا ہے اور بانگِ درا کی بہت سی نظموں میں شخصی تاثر کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن آگے چل کر اقبال کے ہاں بھی انکشافِ ذات کا عمل بڑی حد تک فہم و ادراک اور نظریاتی کش مکش کے دبیز پردوں میں دب کر رہ گیا ہے۔'' (۴)

کیا بڑی شاعری محض ذاتی انکشاف اور شخصی تاثر کی حامل ہوتی ہے، یہ سوال اپنی جگہ پر دنیا کے نقد کا پیچیدہ سوال ہے۔ آغا صاحب اپنی عمر کے آخری برسوں میں جن تنقیدی نظریات کے مبلغ رہے ہیں کیا وہ نظریات ادب کے غیر شخصی انداز پر زیادہ زور نہیں دیتے۔ کیا ٹی ایس ایلیٹ سے لے کر رولاں بارتھ تک ادب اور تخلیق کار کے درمیان فاصلوں کے قائل نہیں ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ کیا کوئی خاص نقطۂ نظر انکشافِ ذات کے مراحل طے کرانے میں تخلیق کار کی مدد نہیں کرتا۔

دراصل فیضؔ آغا صاحب کو اس لیے ذاتی طور پر پسند نہیں کہ وہ اس ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ ہیں جو مارکسی فکر کا عمومی ادبی اظہار سمجھی جاتی ہے۔ اپنے دوسرے مضمون میں آغا صاحب نے بین السطور یہ بات تسلیم کر لی ہے:

''فیض کے پاس تو صرف چند بندھے ٹکے مضامین ہیں جنھیں وہ دہراتے نہیں تھکتے ہیں۔ علاوہ ازیں محسوس ہوا کہ فیض نے رومانی فضا کی عکاسی کے بعد جب جست بھری ہے تو ایک نیم سیاسی، نیم انقلابی فضا کے دائرے میں تو آ گئے ہیں (جہاں بقول فیضؔ شاعر پر مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی فرض ہے) مگر وہاں سے جست لگا کر وہ زندگی کی افقی اور عمودی جہات نیز کائنات کی پراسراریت کے دائرہ در دائرہ پھیلاؤ تک نہیں پہنچتے ہیں۔ شاعری کا دائرہ کار صرف رومان یا سیاست یا پھر رومانی سیاست نہیں ہے خود فیض صاحب کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ محبت کے سوا بھی اور بہت سے دُکھ ہیں مگر مجھے محسوس ہوا کہ فیض صاحب نے ان دکھوں میں سے صرف ایک دکھ (یعنی پرولتاری دُکھ) کو پسند کیا اور باقی سب دکھوں کو مسترد کر دیا۔'' (۵)

فیضؔ کی شاعری کو ایک جگہ پر اجتماعی جدوجہد کی مثال کہہ کر اور شخصی انکشاف سے معرا قرار دیتے ہوئے مردود ٹھہرانے کے بعد آغا صاحب ایک اور بات چھیڑتے ہیں جو ظاہر ہے کہ پہلی بات سے تناقض کا رشتہ رکھتی ہے:

''بات دراصل یہ ہے کہ فیض کے ہاں شخصیت کی تعمیر کا عمل شاعری کے ارتقاء کے مقابلے میں زیادہ تیز رفتار تھا جس کے نتیجے میں شخصیت شاعری پر غالب آ گئی۔ عظیم شعراء کے ہاں شخصیت اور شاعری کا ارتقاء بالعموم ایک ساتھ ہوتا ہے۔''

''میرا یہ اندازہ ہے کہ ایک طرف فیض کی شخصیت نے اپنے سحر میں خلقِ خدا کو جکڑا وہاں دوسری طرف خلقِ خدا کے حسنِ طلب کے سحر نے فیض کو اپنی گرفت میں لے لیا اور فیض صاحب مقبولیت اور شہرت کے نشے میں سرشار ایک خاص وضع کے شعری jargon میں لگاتار مشقِ سخن کرتے چلے گئے۔ اگر اس زمانے میں فیض پر ان کے احباب کی نظرِ کرم کم ہوتی یا اس میں تھوڑی سی نظرِ احتساب کی آمیزش بھی ہو جاتی تو فیض کے شعری ارتقاء کے سلسلے میں وہ المیہ ظہور پذیر نہ ہوتا جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔''(۶)

پروفیسر فتح محمد ملک (جنھیں بعد میں ایک فیض دوست اور فیض شناس کی شہرت حاصل ہوئی) نے ۱۹۶۵ء میں اپنے ایک متنازعہ مضمون ''فیض کی دو آوازیں'' میں فیض کی رومانویت اور سماجی شعور کے عدم امتزاج کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اور ان کی آواز کے لخت لخت ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے مارکسی فکر کو ان کے فکری ٹھہراؤ کا سبب نشان زد کرتے ہیں:

''فنی سفر کے انتہائی نازک مرحلہ پر شہرت نے فیض احمد فیض کو آسیب کی طرح اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے، آسیب کی مانند اس لیے کہ فیض کی شہرت فیض کی فنی قدر و قیمت کے تعین اور اس سے بڑھ کر فیض کی فنی نشو ونما کی راہ کا سب سے بڑا سنگِ گراں ہے۔''(۷)

''جوں جوں قویٰ مضمحل ہوتے جاتے ہیں یہ احساس تقویت پکڑتا جاتا ہے اور جس تیزی سے ان کی شہرت میں اضافہ ہونے لگتا ہے اس شدت سے وہ اپنے بارے میں سوچتے ہوئے ڈرنے لگے ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ اس خوف نے شاعر کی خفیہ تخلیقی صلاحیتوں کو بیدار کرنے کی بجائے مریضانہ صورت اختیار کر لی ہے چنانچہ فیض احمد فیض ہر اُس شخص سے خائف اور بیزار رہنے لگے ہیں جسے رائے عامہ سے کہیں زیادہ اپنی تخلیقی صلاحیت اور تنقیدی نظر پر اعتماد ہے۔''(۸)

''فیض کی شاعری کی رسائی اور نارسائی کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ مشقِ سخن کے دور میں ہی فیض نے اپنی ذات کے بنیادی تقاضوں کے سمجھنے کے بجائے اپنے آپ کو شاعری کے 'رائج الوقت' اشتراکی عقائد کے سانچے میں ڈھالنا شروع کر دیا تھا۔''(۹)

فتح محمد ملک کی ان باتوں کا تجزیہ کرنے کی ضرورت دو وجوہات کی بنا پر نہیں ہے اس لیے کہ ایک تو انھوں نے انیس ناگی کے مضمون (تفصیلی ذکر آگے آئے گا) ''بوڑھے شاعر کا المیہ'' کا جواب دیا بلکہ ''فیض: شاعری اور سیاست'' کے عنوان سے فیض صاحب کے حق میں پوری کتاب لکھ کر اپنی پرانی رائے سے رجوع کر لیا۔ یہ بہت

بڑے ظرف کی بات ہوتی ہے کہ آپ اپنے پرانے تنقیدی موقف سے دستبردار ہو کر نئی رائے پر عامل ہو سکیں اور اپنے تنقیدی ظرف کی اس طور کشادگی کا ثبوت بہت کم نقاد دے سکے ہیں لیکن کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ تبدیلی اسی طرح کی ہے جیسے معصوم پرندوں کو بھی موسم بدلنے کی خبر ہو جاتی ہے۔(۱۰)۱۹۷۸ء میں 'شامِ شہرِ یاراں' کی اشاعت پر انیس ناگی کا ایک مضمون ''بوڑھے شاعر کا المیہ'' شائع ہوا جس کی ایک غیر مقبول شاعر کے ایک معروف اور مقبول شاعر کے خلاف ذاتی ردِعمل سے زیادہ حیثیت نہیں تھی۔اس مضمون کا جواب فتح محمد ملک نے ''فیض اور برہم نوجوان کا المیہ'' کے عنوان سے دیا، غالباً یہی وہ عرصہ ہے جب فیض شناسی کے ضمن میں فتح محمد ملک کو اپنی رائے پر نظرِ ثانی کی ضرورت محسوس ہوئی۔انیس ناگی کا خیال ہے کہ:

> ''جب کوئی شاعر صرف اپنی کمائی ہوئی شہرت کے بل بوتے پر رہنا شروع کر دے وہ یا تو تساہل پسند ہوتا ہے یا اس کے پاس کہنے کے لیے کوئی نئی بات نہیں رہتی۔'شامِ شہرِ یاراں' میں ہمیں یہ دونوں باتیں ہی نظر آتی ہیں۔''(۱۱)

> ''ان کی شاعری کا بنیادی لحن ایک شہید کی صدا ہے جو ہر طرح کے جور و ستم سہہ رہا ہے۔ وہی کلاسیکی محبوب کسی حد تک نامساعد حالات کا استعارہ بن جاتا ہے۔''(۱۲)

> ''ان کی نظموں سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں مطالعے کی کمی ہے، نئے تجربات کا سلسلہ ختم ہو چکا ہے اور ہر دو کے نتیجے کے طور پر ان کا لسانی اسلوب اپنے عہد کے لسانی رویوں سے ہم آہنگ نہیں ہے۔شہرت کی مزید خواہش اور فنی انحطاط وہ المیہ ہے جس سے فیض احمد فیض آج کل دوچار دکھائی دیتے ہیں۔''(۱۳)

خدا جانے انیس ناگی کو یہ خبر کہاں سے ملی کہ فیض شہرت کے دیوانے تھے اور محض شہرت پسندی ہی ان کے ہاں واحد تخلیقی محرک کے طور پر کام کر رہی تھی۔اگر ان تینوں ناقدین کی آراء کے مشترک نکات تلاش کیے جائیں تو وہ کم و بیش یہ ہوں گے:

(۱) فیض کے ہاں فکری جمود ہے۔

(۲) اس فکری جمود کی وجہ ترقی پسند فکر/مارکسی نقطۂ نظر کا حامل ہوتا ہے۔

(۳) فکری جمود کی وجہ سے فیض کی شاعری وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ فنی انحطاط کا شکار بھی ہوتی چلی گئی۔

(۴) فکر کے نئے گوشوں اور علم کے نئے زاویوں سے غیر متعلق رہنا بھی اس فکری و فنی جمود کی وجوہات میں شامل ہے۔

(۵) فکری اور فنی تساہل کا شکار ہو گئے۔

ان نکات میں بھی قدرِ مشترک صرف اور صرف جمود/انحطاط ہے جو فکر سے شروع ہوتا ہے اور فن پر ختم ہوتا ہے۔ جمود ظاہر ہے کہ کوئی قابلِ تحسین عمل نہیں ہوتا جس طرح سے یہ اتہام سازی کی گئی ہے وہ درست نہیں۔ فیض یا دیگر تخلیق کار جو وابستگی اور کمٹ منٹ کے شاعر ہیں انھیں اس انداز میں ارتقا اور جمود کی بحث میں لانا ہی فکری دیانت داری کے زمرے میں نہیں آتا۔ ایسے تخلیق کاروں کو جو ایک فکری تحریک، خیال، رویے، رجحان یا عملی سرگرمی سے انسلاک رکھتے ہوں انھیں اس طرح کے اندازِ نقد سے آنکنا اور ان کے ہاں ایک خاص وضع کی تبدیلی کی تلاش کرنا ایک ایسا زاویۂ نقد ہے جس سے آپ اپنی مرضی کے کچھ نتائج تو مستخرج کر سکتے ہیں لیکن ایسے فن کاروں کی تخلیقی دنیا کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب شعر، غیر شعر اور نثر کی پس نوشت میں اپنے تنقیدی عمل کے ثبات پر اُٹھائے گئے سوالوں کا جواب دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''نئے تصورات اور دریافتوں کی روشنی میں اپنے نظریات میں تبدیلی لے آنا مستحسن بات ہے لیکن نظریات میں ارتقا اور ان میں مزید فکری اور علمی گہرائی پیدا ہونا اور بات ہے اور تبدیلی کے محض شوق میں نئے نئے افکار کی چادر اوڑھتے اُتارتے رہنا دیگر بات ہے۔ ادب کی دنیا میں کوئی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ حقیقت کا جو بیان اس نے پیش کیا ہے وہ قطعی اور حتمی ہے اور نہ یہ دعویٰ کوئی کر سکتا ہے کہ حقیقت کا جو رُوپ اس نے پیش کیا ہے وہی حتمی اور اصلی ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت کو فی الحال میں اس طرح سمجھتا، اس طرح بیان کرتا ہوں۔'' (۱۴)

فاروقی صاحب کی یہ بات درست ہے کہ ایک خاص فکر سے وابستگی کوئی کم سواد امر نہیں ہے اور اُردو میں میر، غالب، اقبال، منیر نیازی وغیرہ کے ہاں زندگی کے بارے میں ایک خاص وضع کا رویہ ان کی پوری تخلیقی زندگی پر محیط نظر آتا ہے، میرؔ کے ہاں آدمی اور انسان کے تصورات، غالب کے ہاں رسمیات سے برگشتگی، اقبال کے ہاں خاص تصورات حیات کے ساتھ وابستگی، منیر کے پُر اسرار تخلیقی کائنات ایسی چیزیں ہیں جن سے غالب کے لفظوں میں وفاداری بشرطِ استواری نظر آتی ہے۔ ان تمام شعراء اور فیض کے ہاں اپنی فکری اور فنی دنیا میں جس قدر تخلیقی پھیلاؤ ممکن ہو سکتا ہے وہ نظر بھی آتا ہے۔ ذیل میں فیض کی چار نظموں کے حوالے سے آغا صاحب اور انیس ناگی کے ان تنقیدی مفروضات کا تجزیہ کیا جائے گا جسے انھوں نے کلیات اور مسلمات کی طرح پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور خاص کر ڈاکٹر وزیر آغا کے اُردو دنیا میں اثر و نفوذ کے تناظر میں فیض کے متن کی گواہی ضروری ہے۔ مظفر علی سید نے مجید امجد پر اپنے مضمون ''مجید امجد: بے نشانی کی نشانی'' میں آغا صاحب کے تنقیدی رویوں کے بارے میں مختصر لیکن بلیغ تبصرہ کیا ہے جو آغا صاحب کی بعض امور میں مخصوص افتادِ طبع کی خبر دیتا ہے:

> ''وزیر آغا صاحب نے جب اس کو (مجید امجد) دیہاتی زندگی سے رابطہ اور مفاہمت کا

پیکر بنایا تو خود مجید امجد کے متن نے ان کا ساتھ نہیں دیا۔'' (۱۵)

اسی طرح خود آغا صاحب کے اسی مضمون کے ردِعمل میں ایک ترقی پسند نہیں بلکہ جدیدیت کے حامی اور مبلغ اور سچی اور کڑوی بات برملا کہنے کی شہرت رکھنے والے باقر مہدی کی رائے بھی پیش کی جاسکتی ہے مگر آغا صاحب کے ان مزعومات/مفروضات کے جواب میں خود فیض کا متن گواہی دے گا پہلے ذرا باقر مہدی کی رائے دیکھتے ہیں جس میں آغا صاحب کی تنقیدی بصیرت کو ضعف پہنچانے والی دوست پروری (۱۶) کی طرف بھی واضح اشارے کیے گئے ہیں:

''وزیر آغا نے انہیں انجماد کی مثال ٹھہرا کر اپنا ہی بھرم کھویا ہے اگر وہ غیر جانبدار ہو کر فیضؔ کا مطالعہ کرتے اور انھیں ''مثالوں کے خانوں'' میں بند کرنے کی کوشش نہ کرتے تو وہ ایسے بے معنی نتیجے پر نہ پہنچتے۔'' (۱۷)

''وزیر آغا کی عقل مندی کی انتہا یہ ہے کہ راجہ مہدی علی خاں کی تعریف اور فیض کی مذمت کی، اس سے ان کی ناقدانہ نظر کا پتہ چلتا ہے۔'' (۱۸)

''مگر قصہ کچھ اور ہے وزیر آغا کو فیض کی شاعری نہیں اشتراکی نظریہ سے کد ہے، اب اس کا کیا علاج، فیض کے ہاں رومانی باغی کی جھلکیاں ملتی ہیں نہ کہ واقعی انقلابی کی مگر وزیر آغا صاحب نے محنت بہت کی، بصیرت سے کام نہیں لیا۔'' (۱۹)

یہاں پر فیض کی شاعری کے دو نمایاں رجحانات محبت کی شاعری اور سیاست اور تہذیب و ثقافت کے زمرے کی شاعری سے دو دو مثالیں منتخب کر کے جو مختلف ادوار کی ہیں، اس صورتحال کو سمجھنے کی کوشش کی جائے گی، ''کوئی عاشق کسی محبوبہ سے'' کے عنوان سے فیض نے دو نظمیں کہی ہیں، پہلی نظم اپریل ۱۹۵۵ء سے اگست ۱۹۵۵ء کے درمیان کہی گئی، نظم ہے:

یاد کی راہ گزر جس پہ اسی صورت سے
مدتیں بیت گئی ہیں تمھیں چلتے چلتے
ختم ہو جائے جو دو چار قدم اور چلو
موڑ پڑتا ہے جہاں دشتِ فراموشی کا
جس سے آگے نہ کوئی میں ہوں نہ کوئی تم ہو
سانس تھامے ہیں نگاہیں کہ نہ جانے کس دم
تم پلٹ آؤ ، گذر جاؤ، یا مڑ کر دیکھو
گرچہ واقف ہیں نگاہیں کہ یہ سب دھوکا ہے

گر کہیں تم سے ہم آغوش ہوئی پھر سے نظر
پھوٹ نکلے گی وہاں اور کوئی راہ گزر
پھر اسی طرح جہاں ہوگا مقابل پیہم
سایۂ زلف کا اور جنبشِ بازو کا سفر

.....

دوسری بات بھی جھوٹی ہے کہ دل جانتا ہے
یاں کوئی موڑ کوئی دشت کوئی گھات نہیں
جس کے پردے میں مرا ماہِ رواں ڈوب سکے
تم سے چلتی رہے یہ راہ، یونہی اچھا ہے
تم نے مڑ کر بھی نہ دیکھا تو کوئی بات نہیں (۲۰)

دوسری نظم بھی اسی عنوان سے ہے اور یہ ۱۹۷۸ء میں لندن میں تخلیق ہوئی:

گلشنِ یاد میں گر آج دمِ بادِ صبا
پھر سے چاہے کہ گل افشاں ہو تو ہو جانے دو
عمرِ رفتہ کے کسی طاق پہ بسرا ہوا درد
پھر سے چاہے کہ فروزاں ہو تو ہو جانے دو
جیسے بیگانہ سے اب ملتے ہو ویسے ہی سہی
آؤ دو چار گھڑی میرے مقابل بیٹھو
گرچہ مل بیٹھیں گے ہم تم تو ملاقات کے بعد
اپنا احساسِ زیاں اور زیادہ ہوگا
ہم سخن ہوں گے جو ہم دونوں تو ہر بات کے بیچ
ان کہی بات کا موہوم سا پردہ ہوگا
کوئی اقرار نہ میں یاد دلاؤں گا نہ تم
کوئی مضمون وفا کا نہ جفا کا ہوگا

.....

گردِ ایّام کی تحریر کو دھونے کے لیے
تم سے گویا ہوں دمِ دید جو میری پلکیں
تم جو چاہو تو سنو ' اور جو نہ چاہو نہ سنو
اور جو حرف کریں مجھ سے گریزاں آنکھیں
تم جو چاہو تو کہو ' اور جو نہ چاہو نہ کہو (۲۱)

دونوں نظموں کا تقابل بتاتا ہے کہ:

(۱) بعد کی نظم میں نسبتاً زیادہ ٹھہراؤ، حوصلہ اور صبر وقرار کا رویہ جب کہ پہلی نظم میں ''دوعشق'' والا تصور ابھی موجود ہے۔ اگر نظر کو ہم آغوش ہونے کا موقع میسر بھی آیا تو ممکن ہے کہ غمِ دوراں اس پر حسبِ سابق غالب آجائے۔ سایۂ زلف اور جنبشِ بازو کا سفر دو ایسی تراکیب ہیں جس کے ذریعے اپنے تہذیبی کوائف کی تشکیل سازی کی گئی ہے۔ ابھی تک فیض کے تصورِ عشق اور تصورِ جہاں پر اس طرح کا کوئی مطالعہ سامنے نہیں آیا کہ جس میں ہماری تہذیبی صورتحال کے مختلف گوشوں کا جائزہ لے کر دیکھا جائے کہ ہمارے معاشروں میں محبت کرنا اور معاشرے کو تبدیل کرنے کا خواب دیکھنا ایک اکائی میں کیوں ڈھل جاتے ہیں اور ان کے بیچ میں کیا حقیقی تلازماتی تعلق موجود ہے۔ محبت کرنے کی اجازت نہ دینا ہمارے معاشرتی لاشعور کا اٹوٹ حصہ کیوں ہے اور وہ کونسی نوآبادیاتی صورتحال تھی جس نے ہمارے ذہن کو ایک ایسے متن میں مبدل کر دیا ہے جہاں تبدیلی کی خواہش اور حق وانصاف کی بات کرنا ادبی متن سازی کے نچلے زمرے میں شمار کیا جاتا ہے۔

(۲) دونوں نظموں میں طرزِ احساس سے طرزِ اظہار تک ایک ارتقا یافتہ صورت نظر آتی ہے۔ وفاداری بشرطِ استواری کا احساس اور عشق کے تجربے کی گہرائی اور گیرائی دوسری نظم میں بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ دوسرے نظم میں سہلِ ممتنع کا انداز زیادہ لطف پیدا کر رہا ہے، ہر صورت میں پناہ کی کیفیت میر تقی میر کی شعری کائنات کی یاد دلاتی ہے ذرا دونوں نظموں کے دو بندوں کا تقابل دیکھیں:

دوسری بات بھی جھوٹی ہے کہ دل جانتا ہے
یاں کوئی موڑ کوئی دشت کوئی گھات نہیں
جس کے پردے میں مرا ماہِ رواں ڈوب سکے

تم سے چلتی رہے یہ راہ، یونہی اچھا ہے
تم نے مڑ کر بھی نہ دیکھا تو کوئی بات نہیں

.....

گردِ ایّام کی تحریر کو دھونے کے لیے
تم سے گویا ہوں دمِ دید جو میرے پلکیں
تم جو چاہو تو سنو ' اور جو نہ چاہو نہ سنو
اور جو حرف کریں گے مجھ سے گریزاں آنکھیں
تم جو چاہو تو کہو ' اور جو نہ چاہو نہ کہو

ایک ہی سلسلۂ فکر/تجربہ سے تعلق رکھنے والی یہ دونوں نظمیں جن کے عرصۂ تخلیق میں تقریباً ۲۳ برس کا بعد ہے اس امر پر روشنی ڈالتی ہیں کہ شاعر کے ہاں انجماد نہ تو فکری سطح پر ورود پذیر ہوا ہے اور نہ ہی فنی سطح پر البتہ یہ ارتقاء کی کوئی ایسی شکل نہیں جس میں آپ اپنے پہلے نقطۂ نظر سے دستبردار ہو کر کسی نئی روش پر چل پڑیں۔ خود آغا صاحب کے آخری تنقیدی مضامین، جن میں لٹریری تھیوری پر مختلف پہلوؤں سے روشنی ڈالی گئی ہے، اس بات کے شاہد ہیں کہ اگر آغا صاحب دریدا کے نظریات کو من وعن تسلیم کر لیتے تو ان کا اپنا پچھلا تنقیدی سرمایہ بے معنی ہو جاتا ہے۔

جہد حیات میں شمولیت یا سیاسی سماجی اور تہذیبی جہات سے وابستگی فیض کی شاعری کا ایک ایسا اہم پہلو ہے جس پر اُردو کے ناقدین نے کئی زاویوں سے بحث کی ہے۔ اس حوالے سے فیض کی دو نظموں 'صبحِ آزادی' اور 'ویبقیٰ وجہُ رّبِک' کا تقابل بھی یہ بات واضح کرنے میں ہماری معاونت کر سکتا ہے کہ فیض کے ہاں ایک نقطۂ نظر سے خاص طرز کی وابستگی کے باوجود احساس واظہار کے قرینوں میں اس قدر ارتقا ضرور نظر آتا ہے جو وابستگی کے دائرے میں ممکن ہوتا ہے۔ دونوں نظموں کا متن ملاحظہ ہو:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں کہ جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
کہیں تو ہوگا شبِ سست موج کا ساحل

کہی تو جا کے رُکے گا سفینۂ غمِ دل
جواں لہو کی پُر اسرار شاہراہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حُسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں باہیں ، بدن بلاتے رہے
بہت عزیز تھی لیکن رُخِ سحر کی لگن
بہت قریں تھا حسینانِ نور کا دامن
سبک سبک تھی تمنا، دبی دبی تھی تھکن

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراقِ ظلمت و نور
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصالِ منزل و گام
بدل چکا ہے بہت اہلِ درد کا دستور
نشاطِ وصل حلال و عذابِ ہجر حرام (۲۲)

دوسری نظم ملاحظہ ہو:

ہم دیکھیں گے
لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے
وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے
جولوحِ ازل میں لکھا ہے
جب ظلم وستم کے کوہِ گراں
روئی کی طرح اڑ جائیں گے
ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑ کے گی
اور اہلِ حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑ کے گی

جب ارضِ خدا کے کعبے سے
سب بت اُٹھوائے جائیں گے
ہم اہلِ صفا، مردودِ حرم
مسند پہ بٹھائے جائیں گے
سب تاج اچھالے جائیں گے
سب تخت گرائے جائیں گے
بس نام رہے گا اللہ کا
جو غائب بھی ہے حاضر بھی
جو منظر بھی ہے ناظر بھی
اور راج کرے گی خلقِ خدا
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو (۲۳)

پہلی نظم میں داغ داغ اجالا اور شب گزیدہ سحر کی بات وہ پیش گوئی ہے جو آج ۶۵ برس گزرنے کے باوجود ''چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی'' کا حوصلہ ہمیں بخشے ہوئے ہے۔ یہ نظم صرف پاکستان کے حوالے سے اہمیت نہیں رکھتی بلکہ اس میں ان تمام ممالک کی بات کی گئی ہے جنھوں نے نوآبادیاتی نظام سے بظاہر تو آزادی حاصل کر لی لیکن وہ آزادیٔ موہوم ہی تھی۔ سرد جنگ کے دنوں میں مسائل اور آج کی کثیر قومی کمپنیوں کی حکومت اس نام نہاد آزادی کے باوجود غلامی ہی کا دوسرا نام ہے۔

''ویبقی وجہ ربک'' میں اسی کثیر قومی کمپنیوں یا ان کے نام نہاد گرو امریکہ سے آزادی کی طرف ایک نئے سفر کے آغاز کی بات کی گئی ہے اور ایک تیقن ہے کہ جن اچھے دنوں کی آس میں اُفتادگانِ خاک ایک طویل خواب دیکھے چلے جا رہے ہیں وہ ضرور پورا ہوگا۔

دونوں نظموں کی فنی بنت پر غور کریں تو واضح ہو جاتا ہے کہ فنی سفر میں بھی ایک ارتقا کی صورت موجود ہے، پہلی نظم ہر غزل کے خاص اسلوب کی چھاپ ہے۔ استعارے باکمال ہیں:

؎ فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
؎ کہیں تو ہوگا شبِ سست موج کا ساحل
؎ کہیں تو جا کے رُکے گا سفینۂ غمِ دل

؎ دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
؎ پکارتی رہیں باہیں، بدن بلاتے رہے
؎ بدل چکا ہے بہت اہلِ درد کا دستور
؎ نشاطِ وصل حلال و عذابِ ہجر حرام

جبکہ دوسری نظم پر مقدس کتابوں کے اسلوب کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں، یہ فیض کے اسلوب کی ایک ایسی ارتقایافتہ شکل ہے جو آغا صاحب کے مزعومات کی نفی کے لیے کافی ہے:

؎ لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے
؎ وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے
؎ جو لوحِ ازل میں لکھا ہے
؎ ہم محکوموں کے پاؤں تلے
؎ جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑکے گی
؎ جب ارضِ خدا کے کعبے سے
؎ سب بت اُٹھوائے جائیں گے
؎ ہم اہلِ صفا ، مردودِ حرم
؎ مسند پہ بٹھائے جائیں گے
؎ اور راج کرے گی خلقِ خدا
؎ جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو

فیض کے کلام میں فکر اور فن کی سطح پر کسی طرح کا انجماد کی کوئی کیفیت نظر نہیں آتی بلکہ یہ ایک ایسے تیقن پر مشتمل فکر کی فنی رموز میں اظہار کی ایک نادر شکل ہے۔ استقامتِ فکر فیض کی نظری کائنات کا اہم ترین حصہ ہے اور اس کی استقامت میں جس قدر تنوع ممکن ہوسکتا ہے وہ فیض کے کلام میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ ایک طرزِ حیات کے ساتھ وابستہ ہوکر زندگی گزارنا اور اس نظریۂ حیات کو فن کی شکل میں ڈھالنا ایک مشکل کام تھا جسے فیض کی استقامت نے ممکن کر دکھایا۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نظمِ جدید کی کروٹیں، لاہور، ۱۹۶۳ء، ادبی دنیا، ص ۱۰۱، ۱۰۲

۲۔ ایضاً، ص ۱۲۰

۳۔ ایضاً، ص ۱۰۴

۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، فیض اور ان کی شاعری، مشمولہ: دائرے اور لکیریں، لاہور، ۱۹۸۶ء، مکتبہ فکر وخیال، ص ۱۳، ۱۴

۵۔ ایضاً، ص ۲۷

۶۔ ایضاً، ص ۲۸

۷۔ ملک، فتح محمد، فیض کی دو آوازیں، مشمولہ: تعصّبات، لاہور، ۱۹۹۱ء، سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۲۴۸

۸۔ ایضاً، ص ۲۴۹

۹۔ ایضاً، ص ۲۵۱

۱۰۔ اُردو میں غالباً سجاد باقر رضوی اس طرح کی دوسری مثال ہوں گے جنھوں نے حسرت موہانی کے خلاف ایک مضمون لکھا، بعد میں اپنے ایک اور مضمون میں اس بات کا اعتراف کیا کہ انھوں نے حسرت کا بالا تعصّبات مطالعہ نہیں کیا تھا جبکہ اختر حسین رائے پوری نے اپنی آپ بیتی 'گردِ راہ' میں اقبال پر اپنی تنقید پر نظر ثانی کی۔

۱۱۔ انیس ناگی، بوڑھے شاعر کا المیہ، مشمولہ: فیض احمد فیض: عکس اور جہتیں، مرتبہ: شاہد ماہلی، لاہور، ۱۹۸۸ء، ماورا پبلشرز، ص ۴۰۶

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۰۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۰۸

۱۴۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، پس نوشت، مشمولہ: تعبیر کی شرح، کراچی، ۲۰۰۴ء، اکادمی بازیافت، ص ۱۸۶

۱۵۔ سید، مظفر علی، مجید امجد: بے نشانی کی نشانی، مشمولہ: مجید امجد: ایک مطالعہ، مرتبہ: حکمت ادیب، جھنگ، ۱۹۹۴ء، ادبی اکیڈمی، ص ۲۶۶

۱۶۔ وزیر آغا کی تنقید کا پہلو بہت کمزور ہے جب وہ دوست نوازی کو اپنی تنقیدی بصیرت پر غالب کر کے دیکھتے ہیں تو انھیں رحمان مذنب منٹو سے بڑا اور غلام الثقلین نقوی جیسا سادہ لوح افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی سے بڑا افسانہ نگار نظر آتا ہے۔ مجید امجد کی بے پناہ توصیف بھی کبھی کبھار اس ذیل میں آجاتی ہے۔

۱۷۔ باقر مہدی، فیض ایک نیا تجزیہ، مشمولہ: فیض احمد فیض: عکس اور جہتیں، ص ۱۴۰

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۴۰

۱۹۔ آغا صاحب

۲۰۔ فیض احمد فیض،نسخہ ہائے وفا،لاہور،س۔ن۔مکتبہ کارواں،ص ۲۸۶،۲۸۷

۲۱۔ ایضاً،ص ۲۱۷،۲۱۸

۲۲۔ ایضاً،ص ۱۱۶تا۱۱۸

۲۳۔ ایضاً،ص ۶۵۵،۶۵۶

فیض اور نیا نو آبادیاتی نظام

ڈاکٹر محمد آصف*

Abstract:

Faiz has very resolutely poeticized his dear homeland and here residents. He visualizes his country and its people as his beloved. He declares his war against dictatorship as his passion. Faiz has always lamented over the miserable condition of his dear homeland and its people. He is very pathetic about the degradation of pride of his nation, the ignorance, starvation and about the doom as well. Faiz makes his imprisonment as his second home. His poetry written during his imprisonment has highlighted the symbols of classical poetry. So it has a general as well a universal appeal. Both of his poems and contains all the above mentioned elements. This short article highlights Faiz's poetic devices created during his imprisonment.

استعمار اور غلامی کی نوعیت، ماہیت اور نفسیات کو مدِ نظر رکھا جائے تو اس پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ملوکانہ فکر و فریب اور استحصال کے نتیجے میں جب غلام یا محکوم اقوام و افراد میں اپنی حق تلفی اور پسماندگی کا احساس جنم لیتا ہے تو ردِ عمل کے طور پر وہ اپنی گمشدہ شناخت اور سلب کیے گئے سیاسی سماجی و معاشی حقوق کے لیے جدوجہد، مزاحمت

* اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

اور احتجاج کا آغاز کر دیتے ہیں۔ یہ کشمکش یا تصادم کمزور اور طاقتور، حاکم اور محکوم، آزاد اور غلام، بورژوا اور پرولتاریہ طبقے کے درمیان ہوتا ہے۔ اس کشمکش میں روشن خیال، انسان دوست اور ترقی پسند اقدار و رجحانات کے حامل تخلیق کار اس انقلابی جدوجہد اور مزاحمت کے لیے راہوں کو ہموار کرتے ہوئے اسے منزل تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں یہی فنکار اس معاشرے کا تخلیق ضمیر کہلاتے ہیں۔ چنانچہ نمرود، فرعون، بولہب و بوجہل کے ادوار میں آنے والے انقلاب ہوں یا انقلابِ فرانس، انقلابِ روس اور انقلابِ چین یہ سب اسی نتیجے کی طرف لے جاتے ہیں۔ برصغیر کے جاگیردارانہ و سرمایہ دارانہ سماج میں غالب (۱۷۹۷ء تا ۱۸۶۹ء) ابتدائی سطح پر اور پھر باقاعدہ طور پر) سرسید (۱۸۱۸ء-۱۸۹۷ء)، اقبال (۱۸۷۷ء-۱۹۳۸ء) اور فیض (۱۹۱۱ء-۱۹۸۴ء) ہمارا وہ تخلیقی ضمیر ہیں جنہوں نے فرسودہ نظام کے خلاف مسلسل مزاحمت کرتے ہوئے انقلاب کی راہوں کو ہموار کیے رکھا۔ اقبال نے خضرِ راہ کے بند ''سلطنت'' میں ''رمزِ آیۂ ان الملوک''، ''اقوامِ غالب کی جادوگری''، ''حکمران کی ساحری''، کی تصویر گری کرتے ہوئے نہ صرف ملوکیت کی نفسیات بیان کی ہے بلکہ یہ بھی بتایا ہے کہ بالآخر زیردست قوم اس طلسم کو جان لیتی ہے اور پھر:۔

خونِ اسرائیل آجاتا ہے آخر جوش میں
توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسم سامری

(بانگِ درا/کلیاتِ اقبال اردو، ص ۲۷۴/۲۹۰)

فیض کا تعلق اسی باشعور، انقلابی اور استعمار شکن قبیلے سے ہے۔ فیض نے اقبال کے دورِ عروج میں آنکھ کھولی۔ یہ وہ دور ہے جب یورپی نوآبادیاتی نظام نے ایفرو ایشائی اور لاطینی ممالک کو اپنے پیچیدہ شکنجے میں جکڑا ہوا تھا ''سفید آدمی کا بوجھ'' میں (۱) جو سامراجی روح کارفرما تھی، ''تہذیبی مشن'' کی آڑ میں ملوکیت کے جو سامراجی نوآبادیاتی عزائم کارفرما تھے اقبال اپنے گہرے مشاہدے اور تجربے کی بنا پر اس کی حقیقت تک پہنچ چکے تھے۔ وہ ملوکیت کے حربوں، مزاج اور نفسیات سے واقف تھے۔ اس کا ایک ثبوت تو وہ شذرہ ہے جو 'سفید فام قوموں کا بارِ امامت' کے عنوان سے ''شذراتِ فکرِ اقبال'' (۲) میں موجود ہے۔ اس حوالے سے ان کی نظم ''خضرِ راہ'' بھی بے حد اہمیت کی حامل ہے۔ اس کے بند ''سلطنت'' اور ''سرمایہ و محنت'' میں اقبال نے انتہائی بلاغت و اختصار کے ساتھ ملوکیت اور غلامی کی نفسیات، حقیقت و ماہیت، اس کے مختلف حربوں اور ملوکیت کے وہ حیلے بہانے جو وہ مختلف اقوام کو غلامی پر رضامند رکھنے کے لیے کرتی ہے، اشارے کیے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ انسانیت، جمہوریت اور انصاف کے نام پر مکر و فریب ہی ملوکیت اور نوآبادیاتی نظام کی نفسیات ہے اور اقبال نے اسے خوب پہچانا ہے۔ مثلاً

''خضرِ راہ'' کا یہ شعر:۔

نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
خواجگی نے خوب چن چن کے بنائے مسکرات

(بانگِ درا/کلیاتِ اقبال اردو،ص ۲۷۶/۲۹۲)

اقبال نے اپنی مختلف شعری ونثری تحریروں میں نوآبادیاتی نظام کی ماہیت،نفسیات، سفاکی،عیاری اور قالب بدلنے کی صلاحیت کا تجزیہ کیا ہے(۳) اگر پوری جدید اردو شاعری اور ادبی وشعری فکر کا تجزیہ کیا جائے تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کے بعد فیض احمد فیض ہی وہ شاعر ہیں جنھوں نے نوآبادیاتی نظام کی نہ صرف سامراجی روح کو پہچانا بلکہ اس کے خلاف فکری اور عملی مزاحمت بھی کی۔ وہ نہ صرف ''مشاہدہ'' کی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوئے بلکہ ''مجاہدہ'' کا فرض بھی ادا کیا(۴)۔(اس حوالے سے اقبال اور فیض کا تقابل بے حد تفصیلی مطالعہ کا متقاضی ہے۔موضوع اور خوفِ طوالت کے مدِ نظر اس پر یہاں بات کرنا ممکن نہیں البتہ ہمارے آئندہ تحقیقی منصوبہ جات میں یہ موضوع اور اس کا تفصیلی مطالعہ شامل ہے۔)

عام گفتگو میں ملوکیت یا نوآبادیاتی نظام سے مراد ایک ملک کا دوسرے ملک پر تسلط ہے مگر علمی وسیاسی اصطلاح میں یہ نوآبادیاتی نظام یا امپریلزم باقاعدہ ایک آئیڈیالوجی کے ذریعہ منظّم کیا گیا۔اس لیے یہ ایک باقاعدہ نظریہ، ایک باقاعدہ فلسفہ ہے جس کی بنیاد ''تہذیبی مشن'' پر ہے۔اس تہذیبی مشن کا مقصد یہ ہے کہ ترقی یافتہ اور مہذب اقوام پسماندہ اقوام کو مہذب اور ترقی یافتہ بنائیں اور چونکہ مغرب مہذب اور ترقی یافتہ ہے اس لیے اس تہذیبی مشن کو پورا کرنا اس کی ذمہ داری ہے اور اس کی دلیل یہ ہے کہ چونکہ دیسی باشندہ سست، کاہل اور کند ذہن ہے اس لیے اس کو نہ مکمل علم دیا جاسکتا ہے، نہ حکومت، نہ ٹیکنالوجی، نہ تجارت اور نہ صنعت وسیاست۔ یہ دیسی باشندہ ان پیچیدگیوں کو سمجھ ہی نہیں سکتا اس لیے اس کو سرپرستی کی ضرورت ہے۔امپریلزم یا سامراج اپنے تہذیبی مشن کو پورا کرنے کے لیے کوئی بھی نظام اختیار کرسکتا ہے۔ یہ نظام نوآبادیاتی نظام کہلاتا ہے۔یا یوں کہہ لیجئے کہ سامراج اپنے مقبوضات میں وسعت دینے کے لیے جو نظام اختیار کرتا ہے وہ نوآبادیاتی نظام ہے۔دوسری جنگِ عظیم سے پہلے تک یہ امپریلزم یا نوآبادیاتی نظام یورپ کی سرپرستی میں براہِ راست تھا لیکن دوسری جنگِ عظیم کے بعد جب امریکی بالادستی کا دور شروع ہوا تو امریکہ نے بالواسطہ نوآبادیاتی نظام متعارف کرایا۔ماضی میں امپریلزم لوگوں کے سامنے تھا وہ اس کے ظلم وتشدد سے آگاہ تھے لیکن نیا امپریلزم نظروں سے اوجھل اور پوشیدہ ہے اس کا اقتدار براہِ راست نہیں ہے۔ یہ نیا امپریلزم اب بین الاقوامی امداد، قرضوں، ٹیکنالوجی کی منتقلی، سماجی و ثقافتی تبادلوں، بین الاقوامی

اداروں (آئی ایم ایف، ورلڈ بنک، لندن کلب، پیرس کلب، یورپی یونین، تجارتی منڈیوں میں قیمتوں کے نظام پر کنٹرول اور سرمایہ کاری) کے ذریعے قائم ہے۔ نوآبادیاتی نظام یا امپریلزم طاقت، تشدد، جنگ، علم، ٹیکنالوجی، حکومت، سیاست، معیشت، تجارت، مشینریز، مستشرقین، ابلاغِ عامہ اور تعمیر و ترقی جیسے منصوبہ جات کے ذریعے سولھویں صدی میں یورپ کی سرپرستی شروع ہوکر آج بھی امریکہ کی سرکردگی میں پورے شدومد سے جاری ہے چنانچہ ۱۸۹۹ء میں کپلنگ کی اصطلاح ''سفید آدمی کا بوجھ'' میں ''تہذیبی مشن'' کی جو سامراجی روح کارفرما تھی وہی آج بھی فوکویاما کی End of History (تاریخ کا خاتمہ) اور ہنٹنگٹن کی Clash of Civilizations (تہذیبوں کا تصادم) میں کارفرما ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ مغربی استعمار کے اس عظیم تہذیبی مشن کا رُخ اب اسلام اور عالمِ اسلام کی طرف ہے۔ (۵)

اقبال کے بعد یہ فیض ہی ہیں جن کی زندگی اور فکر نوآبادیاتی نظام کے خلاف براہِ راست ایک ردِعمل اور بھرپور مزاحمت کی حیثیت رکھتی ہے۔ فیض کی شخصیت، فکر و فن اور زندگی کی تفہیم کے لیے نوآبادیاتی نظام کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فیض نے استعماری نظام کے خلاف نہ صرف فکری و عملی حیثیت سے حصہ لیا بلکہ وہ اس کی ماہیت، نفسیات، نوعیت، شکلوں، دائرہ کار اور استحصالی طریق کار سے بھی واقف تھے۔ مثلاً وہ بڑے آسان انداز میں سمجھاتے ہیں:۔

> ''امپریلزم کا تصور یہ ہے کہ امپریلزم یہ نہیں ہوتا کہ محض کسی ملک کو فتح کیا جائے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی ملک کے ذرائع کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کیا جائے۔ سامراجی ممالک نے نہ صرف دوسرے ممالک پر قبضہ کیا بلکہ ان ملکوں کی معیشت، ذرائع پیداوار اور دوسری چیزوں کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کیا، ان کا استحصال کیا۔'' (۶)

یہ استعماری و سامراجی نظام آمرانہ شکل میں ہو یا فاسطی شکل میں، جمہوری شکل میں یا ملوکانہ شکل میں، یہ براہِ راست ہو یا بالواسطہ اس کے مذہبی، سیاسی، تاریخی، معاشرتی، معاشی جال ہر طرف پھیلے ہوئے ہیں اور بے حد پیچیدہ ہیں۔ فیض فلسطین اسرائیل جنگ کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

> ''بیروت کا المیہ ان عناصر کا پیدا کردہ تھا جن کا دائرہ عمل لبنان اسرائیل یا مشرق وسطیٰ تک محدود نہ تھا۔ یہ تو کلاسیکی سامراج کے موجودہ وارثوں کی ساری دنیا پر اقتدار حاصل کرنے کی خواہش اور امن و ترقی کی قوتوں کے خلاف عالمی تشدد کو روا رکھنے والا محض ایک مرکز تھا۔ آپ کہیں بھی ہوں، برصغیر پاک و ہند میں ہوں یا مشرق وسطیٰ میں، اس مرکز نے اپنے جال ہر جگہ پھیلائے ہوئے ہیں۔ اس کی چالیں بدلتی رہتی ہیں مگر مقصد وہی رہتا ہے۔ خواہ شکلیں بدل جائیں لیکن جو ہر ایک ہی ہے جسے سب

جانتے ہیں۔''(۷)

فیض جانتے ہیں کہ عالمی استعمار اپنے استعمار کو مضبوط کرنے کے لیے مقامی لوگوں کا ایک حلقہ تیار کرتا ہے یہ حلقہ مغرب نواز آمریت اور ملایت و خانقاہیت پر مشتمل ہوسکتا ہے۔اس طرح نوآبادیاتی نظام دو دائروں پر مشتمل ہوسکتا ہے۔ایک وہ حصہ خود مغرب یا طاقتور اقوام پر مشتمل ہے یعنی ملوکیت کا بین الاقوامی دائرہ اور دوسرا وہ جو مقامی مغرب نواز طبقات پر مشتمل ہے یعنی مقامی دائرہ۔ بین الاقوامی نوآبادیاتی نظام، ارباب اقتدار، آمر یا اسی قسم کے مقتدر طبقات بشمول ملاّ وصوفی کو اپنے ساتھ لیکر چلتا تا کہ اپنے حسبِ منشا نظام وانتظام چلا سکے۔فیض نے ان کو ریاست کا استبدادی طبقہ اور محدود مذہبی شاونزم کا شکار طبقہ کا نام دیا ہے۔(۸)

فیض یہ بھی جانتے ہیں کہ استعماری نظام جڑوں کو کھوکھلا کرنے کے لیے مقامی نظام تعلیم، روایات اور ثقافت کو بھی مسخ کرتا ہے۔ جدید وسائل اور عناصر کے ساتھ ''اپنی روایتوں پر قائم رہنا اور نبھانا وجود کی بقا کے لیے بنیادی شرط ہے'' جبکہ نوآبادیاتی نظام ایک ایسی نسل پروان چڑھاتا ہے جو نہ تو اپنی لوک روایتوں کا ادراک رکھتی ہے نہ کلاسیکی ثقافتی ورثہ سے واقف ہوتی اور اس میں سب سے زیادہ بگاڑ ابلاغِ عامہ پیدا کرتا ہے''(۹) غرض نوآبادیاتی نظام کے پیچیدہ جالوں کا کوئی خانہ ہو ـــــ سیاسی، سماجی، ادبی، علمی، تعلیمی، ثقافتی، مقامی یا بین الاقوامی ـــــ فیض نے اسے توڑنے کی کوشش کی ہے۔

ان کی شاعری میں سامراجیت، استعماریت اور آمریت کے بتوں سے مسلسل ٹکراؤ، ٹکرا کر انہیں پاش پاش کرنے کی آرزو، جھوٹے معبودوں کا مسلسل انکار اور رجز کی زبان ملتی ہے اور یہ تمام عناصر حسین ولطیف نغمۂ شعر میں ڈھل کر نرم ونازک پھولوں کے لباس میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔

اس حوالے سے ان کا مضمون ''فن کا دائرہ وجود''(۱۰) بھی بے حد اہمیت کا حامل ہے۔جس میں انہوں نے ایفروایشیائی ادبی انجمن کی تاسیس وتشکیل کے عوامل، پس منظر، مقصد، دائرہ عمل اور پھر ایک فن کار کی ادبی وسماجی ذمہ داریوں پر نوآبادیاتی نظام کے تناظر میں روشنی ڈالی ہے اور اس حوالے سے نوآبادیاتی نظام کی تاریخ، دنیا پر بالخصوص ایفروایشیائی دنیا پر اس کے اثرات، اس کی نوعیت و ماہیت، اس کے مختلف حربوں اور اس کے استحصالی رویوں کا جائزہ لیا ہے(اس کا ایک اقتباس نوآبادیاتی نظام کی ماہیت کو سمجھنے کے لیے مندرجہ بالا سطور میں دیا جا چکا ہے)۔ان کا موقف ہے کہ براہِ راست نوآبادیاتی نظام کے خاتمے کے بعد بظاہر مختلف ممالک نے قومی آزادیاں حاصل کر لیں لیکن حقیقت یہ ہے ''سیاسی آزادی کے اعلان اور عوام الناس کے لیے صحیح آزادی کے درمیانے فاصلے کو عبور کرنے میں کئی سال بلکہ کئی دہائیاں لگیں''۔اس کی وجہ یہ ہے کہ نوآبادیاتی ماضی کے مشترکہ خصائص ایفروایشیائی

اقوام کی تہذیبوں اور قوموں کو وراثت میں ملے تھے یہ آج بھی ہماری معیشت،صنعت،تجارت اور تہذیب وارتقا پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔کلاسیکی نوآبادیاتی نظام نے ''باضابطہ طور پر نوآزاد ممالک کی اندرونی رجعت پسندوں کی قوتوں کے ساتھ معاہدہ کرلیا''۔اس نئے نوآبادیاتی نظام نے برصغیر پاک و ہند،مشرق وسطیٰ،افریقہ،لاطینی امریکہ ہر جگہ اپنے جال پھیلائے، چالیں،شکلیں یقیناً مختلف ہونگی لیکن مقصد اور جوہر ایک ہی تھا یعنی ساری دنیا پر اقتدار حاصل کرنا۔یہ ''عالمی اقتدار پر قبضہ کرنے کے لیے خوفناک طرز کے منصوبے'' تھے۔اس طرح بظاہر ''دوسری جنگِ عظیم میں فاشزم کی شکست کے بعد نوآبادیاتی حکومتیں ختم ہونے لگیں تاہم یہ بھی نہیں بھول سکتے کہ ایفروایشیائی ممالک میں قومی آزادی کی تحریک کی فتوحات کا زمانہ ہی سرد جنگ اور ایٹمی ہتھیاروں کی دوڑ کے آغاز کا زمانہ تھا جس سے آج انسانیت کی تباہی بلکہ شاید پورے سیارۂ زمین کی خوفناک بربادی کے امکانات پیدا ہوگئے ہیں''۔ان کے نزدیک اس کے پس منظر میں انسانی آبادی کے شدید غربت ہے اس کا ذمہ دار نیا پرانا نوآبادیاتی نظام ہے جس نے اخلاقیت کی بنیادوں کو ختم کردیا ہے،انصاف کے تصور کو بے معنی کردیا ہے۔ہر شے یعنی اخلاقیات،عمل،محبت،فن، ادب اور خود زندگی خطرات سے دوچار ہے۔انسانوں کے ہاتھوں انسان ذہن کی کارگزاریوں کے سبب پوری انسانیت کی تباہی ہے(کیا یہ وہی باتیں نہیں جو اقبال اپنے اشعار اور تقاریر و بیانات میں کر چکے ہیں) نئے نوآبادیاتی نظام کے مجموعی پھیلاؤ نے اپنے رجعت پسند وارثوں اور قوتوں کے ذریعے انسانیت بالخصوص افریقہ اور ایشیا کی عوام کے لیے مشکلات میں بے حد اضافے کیے ہیں۔ایفروایشیائی اقوام پر نوآبادیاتی اثرات کی مماثلت نے خواہ ان کی تہذیبیں ایک دوسرے سے کتنی ہی مختلف کیوں نہ ہو نہایت پرزور انداز میں اتحاد کی ضرورت پر اصرار کیا۔چنانچہ ترقی پسندانہ قلب و ماہیت کی دونوں سطحوں پر تحفظ کی ضرورت نے اس تحریک کو جنم دیا۔ایک تو ''بین الاقوامی سطح پر نئے نوآبادیاتی نظام کے دباؤ کے خلاف'' اور دوسرے ''قومی سطح پر ہر ملک کی اپنی رجعت پسندانہ قوتوں کے خلاف'' یہ اس تنظیم کی اور اس سے وابستہ ہر ادیب کی دوہری ذمہ داری تھی اور دونوں ذمہ داریاں ایک دوسرے سے منسلک تھی۔

اس کا مطلب ہے کہ فیض احمد فیض نہ صرف اس تنظیم اور اس سے وابستہ ادیبوں بلکہ ہر ادیب کو ذاتی،ملکی و بین الاقوامی سطح پر تنقید حیات کا فریضہ سونپتے ہیں یہ تمام دائرے ایک دوسرے سے الگ نہیں بلکہ ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔اس لیے یہ تمام دائرے فنکار کے وجود کا حصہ ہیں۔اس نقطہ نظر کی اس لیے ضرورت ہے کہ نئے نو آبادیاتی نظام کے پھیلاؤ اور دباؤ نے ایفروایشیائی اور لاطینی اقوام کو مشترکہ سماجی معاشی اور سیاسی صورتحال میں لا کھڑا کیا ہے۔ان نوآبادیاتی اثرات نے ان براعظموں کے عوام کو ایسی قومیت میں متحد کردیا ہے جو غلامی اور تسلط سے نجات حاصل کرنے کے بعد اب ایک نئی طرح کی غلامی اور تسلط میں جکڑے جا رہے ہیں۔فیض اسے ''روحانی نو

آبادیت'' کا نام دیتے ہیں۔اب تمام ادیب سیاسی، سماجی اور معاشی طور پر بھی ایک دوسرے منسلک ہیں اور ذاتی طور پر بھی۔وہ کہتے ہیں کہ ''ادیب خواہ کتنے ہی جوش وخروش سے کیوں نہ چاہتا ہو وہ خود کو ادبی دائرے میں محسور نہیں رکھ سکتا تھا، نہ ہی وہ محض قومی مفادات کے دائرہ میں رہ سکتا تھا۔قومی اور بین الاقوامی دائرے دونوں ایک دوسرے کا تکملہ تھے۔'' ادیب کو اپنے وجود کے تینوں دائروں کو اکٹھا کرنا تھا''۔ادیب کے لیے ضروری تھا (اور ہے) کہ ایک تو وہ اپنے عوام اور اپنی تہذیب کے ساتھ تعلق جوڑے جن سے نوآبادیاتی نظام تعلیم نے اسے الگ کر دیا تھا پھر آگے بڑھ کر دوسرے ممالک کے ادیبوں کے ساتھ سب سے بڑھ ایفرو ایشیائی ادیبوں کے ساتھ کیونکہ ''سب کو ایک ہی کام سرانجام دینا اور وہ تھا روحانی نوآبادیت کا خاتمہ''۔نوآبادیاتی نظام کے پھیلاؤ اور جکڑ بندی نے جو مشترک صورتحال نوآبادیات میں پیدا کر دی ہے ان کا خیال ہے کہ عالمی اقتدار پر قبضے کے لیے خوفناک انداز میں تشکیل دیے گئے منصوبوں کا ارتقا یہ ہے کہ ''پہلا دائرہ ذاتی دُکھ سکھ کا ہے۔ یہ دائرہ اردگرد بسنے والوں کی زندگی اور قرب میں مدغم ہونے چاہیے۔ یہ دوسرا دائرہ ہے۔اس دوسرے دائرہ کو تیسرے دائرے یعنی مختلف اقوام کے بین الاقوامی مسائل کی طرف رہنمائی کرنی چاہیے۔اس تیسرے دائرے کو چوتھے دائرے یعنی اس سرزمین پر بسنے والی تمام انسانیت کی زندگی کو شامل کرنا چاہیے۔'' (۱۱)

فیض نے اس نظریے کا اظہار دست تہہ سنگ (۱۹۶۵ء) کے دیباچے میں بھی اسے رائے کا اظہار کرتے ہوئے کیا تھا کہ ''اپنی ذات باقی دنیا سے الگ کر کے سوچنا.....ممکن ہی نہیں اس لیے کہ اس میں بہرحال گردو پیش کے سبھی تجربات شامل ہوتے ہیں.....اس کی وسعت اور پہنائی کا پیمانہ تو باقی عالم موجودات سے اس کے ذہنی اور جذباتی رشتے ہیں۔خاص طور پر انسانی برادری کے مشترکہ دکھ درد کے رشتے چنانچہ غم جاناں اور غم دوراں تو ایک ہی تجربے کے دو پہلو ہیں'' (۱۲)

اگرچہ ''دست تہہ سنگ'' ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئی تاہم ان سطور میں خیالات کا اظہار اس دور کے حوالے سے کیا گیا ہے کہ جب تقسیم ہند سے قبل ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تھی اور فیض نے اس کی رہبری کے لیے خدمات کا فریضہ ابھی سنبھالا ہی تھا۔فیض ابھی نوجوان تھے تجربات کی بھٹی سے نہیں گزرے تھے گویا فیض نے ان خیالات کا اظہار ماضی میں اتر کر کیا ہے یا یوں کہیے کہ ماضی کے لیے کیا ہے۔اس لیے فیض نے اس میں عام ترقی پسندانہ انداز اختیار کیا ہے جبکہ مضمون ''فن کار کا دائرہ وجود'' فیض نے حال میں رہ کر لکھا ہے اس وقت جب وہ ۳۰، ۴۰ سال کا عرصہ فکری و عملی طور پر سامراج کے خلاف جدوجہد کرتے ہوئے گزار چکے ہیں۔اس لیے اس میں جو انداز اختیار کیا گیا ہے وہ پختہ ترین شعور کے نتیجے میں ابھرتا ہے۔چنانچہ اس میں جو خیالات ہیں ایک تو وہ تجربات کی کٹھالی

میں پک کر سامنے آتے ہیں دوسرے یہ خیالات بین الاقوامی استعماری نظام کے گہرے تجربے، مطالعے اور مشاہدے کے نتیجے میں پیش کیے گئے ہیں اور خالصتاً نوآبادیاتی نظام کے تناظر میں بین الاقوامی ایفروایشیائی ادبی انجمن کو مدنظر رکھ کر پیش کیے گئے ہیں۔ درحقیقت یہی فیض کا فکری ارتقا ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ اس میں عمومیت و آفاقیت کا پہلو بدرجۂ اتم موجود ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ فیض کی فکر مسلسل ارتقاء پذیر رہی، اس میں مسلسل حالات کے تحت ارتقاء، تغیر وتبدل پیدا ہوا لیکن گہرائی اور گیرائی، توازن اور عمومیت وآفاقیت کا دامن کبھی ہاتھ سے نہ چھوٹا۔ چنانچہ ان کا موقف یہ ہے ادیب ملکی و بین الاقوامی مسائل کو اپنے احساسات کا حصہ بنالے۔ گویا خارج اپنی پوری وسعت کے ساتھ ادیب کی ذات میں اس طرح گھل مل جائے کہ خارج خود اس کی ذات بن جائے اس لیے کہ ''ادیب محض وہی کچھ بیان کرسکتا ہے جس کا اس نے عقلی اور جذباتی طور پر تجزیہ کیا ہو۔ حقیقی ادب پیدا کرنے کے لیے یہ ایک لازمی شرط ہے'' (۱۳) بین الاقوامی معاشی استعماری نظام کے شکنجے میں جکڑے ہوئے ادیب کے لیے ضروری ہے کہ عالمی طور پر پیدا ہونے والے واقعات، احساسات کو اپنے احساسات میں ڈھال لے ''وہ محسوس کرے، سوچے اور اظہار کرے۔ لوگوں کو اس ضرورت کا احساس دلائے کہ ان کی اور ساری دنیا کی زندگی ایک دوسرے پر منحصر ہے۔'' ''لاکھوں افلاس زدہ انسانوں کو عالمی سطح پر سوچنے اور عمل کرنے کی ضرورت کا احساس دلانا، قومی اور ایفروایشیائی جہتوں کو ملانے اور پھر آفاقی سطح پر انسانی جہتوں میں انہیں مدغم کرنے کی ضرورت کا احساس دلانا۔ یہ ایک ادیب کے، ادیبوں کی قومی ایفروایشیائی انجمنوں کے بس کی بات نہیں ہے۔ عالمی سطح پر یہ مسئلہ ساری دنیا کے ادیبوں کو حل کرنا چاہیے۔'' (۱۴)

فیض کی ساری زندگی علمی سطح پر بھی اور فکری وتخلیقی سطح پر بھی انہی نظریات کی عکاس ہے۔ انہوں نے یورپی استعمار کے دور میں آنکھ کھولی اور امریکی استعمار کے دور میں دائمی اجل کو لبیک کہا۔ شروع سے آخر تک انہوں نے استعمار کی استحصالی قوتوں کے خلاف مزاحمت واحتجاج اور تصادم جاری رکھا۔ یہ ان کی استعمار دشمنی اور انسان دوستی کا واضح ثبوت ہے۔ انہوں نے (فرانز فینن کے لفظوں میں) ''دیسی باشندہ'' کی تعمیر وترقی اور تہذیب کے لیے اور (سارتر کے لفظوں میں) ''نئے انسانوں کی حقیقی تخلیق'' کی خاطر ''استعمار کی شکست وریخت'' (۱۵) کے لیے استعمار کے خلاف فکری وتخلیقی سطح پر جنگ جاری رکھی۔

فیض نے تدریس، صحافت، فوج، ٹریڈ یونین، فلم، تہذیب وثقافت، سماجی خدمات، سفر وسیاحت، قید تنہائی، شعر وشاعری، تنقید وتحقیق، ذاتی اور ازدواجی زندگی ـــــ غرض ہر شعبۂ حیات میں انسانیت اور محبت کو مدنظر رکھا۔ امرتسر، لاہور اور کراچی میں تدریس، ادب لطیف، پاکستان ٹائمز، روزنامہ امروز، لیل ونہار اور لوٹس کی

ادارت، انجمن ترقی پسند مصنفین، حکومت پنجاب لیبر ایڈوائزر کمیٹی، پاکستان ٹریڈ یونین فیڈریشن، عالمی امن کونسل، ایفرو ایشائی ادبی انجمن اور ۱۹۵۰ء کے بعد سے آخر تک ایرانی عوام، فلسطینی عوام اور افریقی عوام کی تحریک آزادی سے وابستگی، راولپنڈی سازش کیس اور پھر ایوبی آمریت کے خلاف مزاحمت کی پاداش میں قید و بند کی صعوبتیں، برطانوی استعمار کے خلاف فوج سے وابستگی اور پھر علیحدگی، آرٹس کونسل، فلمی صنعت، امورِ ثقافت اور وزارتِ تعلیم حکومتِ پاکستان سے وابستگی، مزدور اور پسے ہوئے طبقے کے لیے عملی جدوجہد، بین الاقوامی علمی و ادبی کانفرنسوں اور مشاعروں میں شرکت اور کئی یونیورسٹیوں میں توسیع لیکچرز غرض فیض کی زندگی بے حد متنوع اور متحرک ہے(۱۶) سامراج کے دیو استبداد خلاف اور لیلائے وطن کی محبت میں ایسا تحرک، ایسا مجاہدہ اور ایسی مزاحمت پاکستانی شاعروں ادیبوں کے ہاں شاید ہی ملے۔ عتیق احمد نے درست ہی لکھا کہ ''عالمی سطح پر عصری آزادیوں کی تحریکات اور جنگ مثلاً چین، ایران، انڈونیشیا، کوریا، افریقہ (بالخصوص مصر اور کانگو) فلسطین وغیرہ اور عالمی امن کے لیے جدوجہد اور تحریکات کے ساتھ وہ بھرپور انداز میں معتہد (کمیٹڈ) رہے اس کے ساتھ ساتھ پاکستان میں مزدوروں کے مسائل (بالخصوص پوسٹل یونین جس کے وہ صدر بھی تھے) اور ان کی اٹھائی ہوئی تحریکات اور امن کی جدوجہد میں برابر کے شریک رہے ـــــ سب سے اہم نکتہ جو فیض کی شاعری پر لکھی گئی تنقیدوں میں بالصراحت مرکزی خیال نہیں بنا وہ ان کے اندر اپنا عہد جینے کی امنگ، اس کے نشیب و فراز کے ساتھ پوری حوصلہ مندی سے ہم سفر رہنا اور ایک مسلسل تڑپ اور اضطراب مسلط کیے جانے کے باوجود اندرونی طور پر کوہِ گراں کی طرح ڈٹے رہے۔''(۱۷) درحقیقت ان کے نظریے کے عین مطابق سامراج کے خلاف جدوجہد اور انسانیت کی محبت ان کی روح اور احساس کا حصہ بن گئی تھی۔ انہوں نے ذاتی، ملکی اور بین الاقوامی سطح پر سوچنے اور عمل کرنے کی عملی مثال پیش کی۔ چنانچہ ایران، افریقہ، فلسطین اور تمام افتادگانِ خاک سمٹ کر فیض کا دل بن گئے تھے۔ یہی کیفیت ان کی شاعری کی بھی ہے۔

ان کی تمام شاعری ملکی و بین الاقوامی نوآبادیاتی کے خلاف مزاحمت، بین الاقوامی منصفانہ نظام کی تخلیق، بہبود انسانی اور اس کے ساتھ ایک حوصلہ مند دل کی دلکش مثال ہے گویا ان کے نظریات اور زندگی کا تخلیقی منشور ہے۔ ان کے تمام شعری مجموعوں نقشِ فریادی(۱۹۴۱ء)، دستِ صبا(۱۹۵۲ء)، زندان نامہ(۱۹۵۶ء)، دست تہہ سنگ(۱۹۶۵ء)، سرِ وادی سینا(۱۹۷۱ء)، شامِ شہر یاراں(۱۹۷۸ء)، مرے دل مرے مسافر(۱۹۸۱ء)، غبارِ ایام(۱۹۸۴ء)، اور کلیات نسخہ ہائے وفا(۱۹۸۷ء) کی تمام نظموں غزلوں میں مشاہدے، مجاہدے اور احساس کی یہی کیفیت لہریں لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تحقیقی تقاضے کے پیشِ نظر یہاں چند منظومات کے نام درج کیے جاتے ہیں دیکھئے: مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ، چند روز اور مری جان، کتے، بول، موضوعِ سخن (منظومات مشمولہ

نقشِ فریادی) مرے ہمدم مرے دوست، صبحِ آزادی، لوح وقلم، شورشِ بربط و نے، طوق وداری کا موسم، ایرانی طلبہ کے نام، اگست ۵۲، نثار میں تری گلیوں کے اے وطن.....، شیشوں کا مسیحا، زنداں کی ایک، زنداں کی ایک صبح، یاد، (منظومات مشمولہ دست صبا) ملاقات، واسوخت، اے روشنیوں کے شہر، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے، دریچہ (منظومات مشمولہ زنداں نامہ) غم نہ کر، سروادیِ سینا، داغستان کے ملک الشعراء رسول حمزہ کے افکار (منظومات مشمولہ سروادیِ سینا)، اے شام مہرباں ہو، تم اپنی کرنی کر گزرو، لینن گراڈ کا گورستان (منظومات مشمولہ شامِ شہریاراں)، دل من مسافر من، لاؤ تو قتل نامہ مرا، یہ ماتم وقت کی گھڑی ہے، دو نظمیں فلسطین کے لیے (منظومات مشمولہ مرے دل مرے مسافر)، ویبقیٰ وجہ ربک نظم مشمولہ مرے دل مرے مسافر (اصل بیاض) ایک نغمہ کربلائے بیروت کے لیے، ایک ترانہ مجاہدین فلسطین کے لیے، نذرِ مولانا حسرت موہانی، ترک شاعر ناظم حکمت کے افکار، نعت (فارسی)، (منظومات مشمولہ غبارِ ایام)۔

''نئی احتجاجی شاعری جس کے موجد علامہ اقبال ہیں'' (۱۸) اس میں نوحے یا مڑ کر پیچھے دیکھنے کا انداز نہیں بلکہ یہ احتجاج نئی دنیاؤں اور نئی انسانیت کی تعمیر کرتا ہے۔ اس کا انداز تاریخی ہے۔ ''فیض صاحب دورِ حاضر کی احتجاجی شاعری کے بڑے سچے نمائندہ ہیں'' (۱۹) یہ شاعری زوال وانحطاط کے اسباب وعلل کا تجزیہ کرتے ہوئے نہ صرف ان کی نشاندہی کرتی ہے بلکہ زوال پذیر اور بوسیدہ دیواروں کو گرا کو انکی بنیادوں پہ نئی دنیا کو تعمیر کرتی ہے۔ تاریخی انداز، تجزیہ وتبصرہ اور تنقید فکشن میں جس طرح قرۃ العین حیدر نے اختیار کیا شاعری میں یہ فیض کا کمال ہے کہ اسے مارکسی نقطۂ نظر سے شعر ونغمہ میں ڈھال دیا۔ شعری اسالیب کی نہایت فنکاری کے ساتھ معنوی توسیع کی بالخصوص غالب اور اقبال کے مروج اسالیبِ شعری کو اپنے عہد کے طرزِ احساس اور فکری رویوں کے ابلاغ کے لیے نہایت عمدگی سے برتا۔ زوال وانحطاط پیدا کرنے والی نوآبادیاتی قوتوں کا تاریخی، معاشی، سماجی تجزیہ کر کے جہدِ حیات، گرمیٔ حیات، مزاحمت، امید ونشاط، ولولہ اور جوش کو ایک ساتھ بیدار کیا۔ ملکی سطح پر بھی انہوں نے تقسیم ہند کے نتیجے میں ملنے والی ''صبح آزادی'' کو نوآبادیاتی نظام کا تسلسل قرار دیتے ہوئے ''لیلائے وطن''، کو ''داغ داغ اجالے'' اور ''شب گزیدہ سحر'' کی حقیقت بتائے ہوئے سمجھایا کہ ''نجاتِ دیدہ ودل'' کی گھڑی ابھی نہیں آئی ''چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی''۔ انہوں نے سمجھایا کہ ''بازار میں بکتا ہوا مزدور کے گوشت''، ''متاع لوح وقلم'' کا زیاں، ''اہلِ ستم کا مشق ستم''، ''تلخیٔ ایام''، ''بھوک''، افلاس، بیماری، سلاسل، ''طوق ودار کے موسم''، ''تاریک راہوں'' میں مارا جانا، ''زنداں''، ''جیل''، غرض سماجی طاقتوں کی تخریب کاریاں، سرمایہ دارانہ نظام، غلامانہ استبداد، نفع اندوزی، انسانی وقار کی بے حرمتی، عوام الناس کی زبوں حالی یہ سب نوآبادیاتی نظام کی گھناؤنی شکلیں اور اثرات ہیں، سماجی بدصورتی

کے پہلو ہیں جن کے باعث فرد اپنے تخلیقی جوہر، اپنے فطری حقوق اور اپنی اظہارِ صلاحیت سے محروم ہے۔ فیض نے اپنی شاعری میں ''صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم'' کے خلاف بغاوت کی ہے۔ پاکستان، فلسطین، افریقہ، وادی سینا، یہ سب ایک ساتھ ان کی شاعری میں ان کے دل کی دھڑکن بن کر ابھرے ہیں۔ وہ فلسطین پر ''یلغار اعداء'' کا شور اپنے دل میں محسوس کرتے ہیں، وہ بیروت کے ''بچوں کی ہنستی آنکھوں کے چکنا چور آئینوں'' کی کرچیاں بھی اپنے دل میں چبھتے ہوئے محسوس کرتے ہیں، بالخصوص وہ ارض فلسطین کو اپنا دوسرا وطن محسوس کرتے ہیں، ''اعدا'' ایک فلسطین کو تباہ کرتے ہیں تو ان کے زخموں میں کئی فلسطین آباد ہوتے ہیں'' یہاں تک ان کی اور فلسطینوں کی تباہی، مصائب، غم واندوہ اور بالآخر فلسطینیوں کی اور ان کی زندگی ایک ہو جاتی ہے۔'' یہ سب ''عشاق کے قافلے'' ہیں جو ان کی شاعری میں اس عالمی استبدادی نظام کے خلاف جدوجہد کرتے ہیں۔ یہ جدوجہد اپنی ذات کی تعمیر کے لیے نہیں بلکہ انسانیت کے حسن اور لطافت کے لیے ہے۔ یہ محبت ''یہ درد اس رات کا شجر ہے جس میں لاکھوں مشعل بکف ستارے ہیں'' یہ انسانیت ان کی شاعری کا جوہر ہے اس لیے ایک طرف وہ وطن کی گلیوں پر نثار ہوتے ہیں تو دوسری طرف ایرانی طلبا کے ''میٹھے نور اور کھڑوی آگ سے ظلم کی اندھی رات میں صبح بغاوت کا گلشن پھوٹتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ ''فلسطینی بچے کو لوری'' دیتے ہیں، ''کربلائے بیروت کے لیے نغمہ خواں'' ہوئے ہیں، ''ایک ترانہ مجاہدین فلسطین کے لیے'' لکھتے ہیں۔ پھر ان کی اس مزاحمت اور بغاوت میں اداسی کے لمحات تو ضرور آتے ہیں لیکن وہ مایوس نہیں ہوتے۔ وہ خود بھی مسلسل بت شکنی کی طرف بڑھتے ہیں اور ظلم کے مارے طبقات کو بھی اپنے ساتھ بت شکنی پر آمادہ کرتے ہیں۔ ان کے ہاں ''خزاں دم بھر کے لیے ٹھہرتی ہے'' اور ''بہار پل بھر کے لیے رکتی ہے''۔ وہ ''بازار میں دست افشاں، مست ورقصاں، خاک برسر'' خوں بداماں چلتے ہیں'' انہیں ''مقام کوئی راہ میں جچتا ہی نہیں'' وہ کوئے یار سے نکلتے ہیں اور سوئے دار چلِ پڑتے ہیں'' وہ تسلی دیتے ہیں کہ ''درد تھم جائے گا غم نہ کر غم نہ کر'' انہیں یقین ہے کہ ''ہم جیتیں گے، بقا ہم اک دن جیتیں گے، بالآخر اک دن جیتیں گے'' اس لیے ''متاع لوح وقلم ان سے چھنتی بھی ہے تو وہ انگلیاں خوں میں ڈبو لیتے ہیں'' اسی لیے وہ ''ظلم کے ماتوں'' کو بیدار کرنے کے لیے ترانہ لکھتے ہیں اور تسلّی دیتے ہیں کہ ''اے خاک نشینو اب اٹھ بیٹھو وہ وقت آن پہنچا ہے کہ سب تخت کرائے جائیں گے اور سب تاج اچھالے جائیں گے'' اس لیے وہ کہتے ہیں کہ شورِ زنجیر بسم اللہ''، اسی لیے ان کے ''ہاں زنداں زنداں شورِ انا الحق اور محفل محفل قلقل مے'' سنائی دیتی ہے، اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ ''تم اپنی کرنی کر گزرو''، ''انہیں یقین ہے کہ ایک دن ''راج کرے گی خلقِ خدا''، وہ کہتے ہیں:۔

''مجھے یقین ہے کہ انسانیت جس نے اپنے دشمنوں سے کبھی ہار نہیں کھائی۔ اب بھی فتح یاب ہو کر رہے گی

اور آخر کار جنگ ونفرت اور ظلم وکدورت کی بجائے ہماری باہمی زندگی کی بنا وہی ٹھہرے گی جس کی تلقین اب سے بہت پہلے فارسی شاعر حافظ نے کی تھی:۔

خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینی
مگر بنائے محبت کہ خالی از خلل است (۲۰)

فیض احمد فیض صحیح معنوں میں ''امن عالم اور انسانی برادری کی دوستی اور یگانگت کے شاعر ہیں اور اختلافات کے منصفانہ حل پہ غور وفکر'' (۲۱) میں عالمی امن کا حل تلاش کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا سطور میں زیادہ تر، فیض ہی کی لفظیات، تراکیب اور مصرعوں کو اختیار کر کے فیض کی شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ صحیح معنوں میں حسن ومحبت، حب الوطنی، انسان دوستی، حریتِ فکر، سماجی ومعاشی انصاف، انسانی اقدار کی بالادستی، انقلاب پسندی اور بین الاقوامی امن وامان کے شاعر ہیں اور یہ ساری اقدار ان کے دل سے پھوٹتی ہیں۔''فیض کی پوری زندگی انسانوں اور انسانیت کی اعلیٰ قدروں میں صرف ہوئی'' اقبال کے بعد فیض اردو کا دوسرا شاعر ہے جسے بین الاقوامی شناخت ملی اور عوامی سطح پر پذیرائی بھی (۲۲) وہ صحیح معنوں میں انقلاب کے نقیب اور ''نوآزاد قوموں کے سوانح نگار'' ہیں (۲۳) وہ ''ایک بڑے سماجی آئیڈیل سے والہانہ وابستگی رکھنے والے شاعر ہیں'' وہ ''ہمارے دور میں مجبوروں محروموں اور مظلوموں کی حمایت کرنے والے سب سے اہم شاعر ہیں۔امن اور آزادی کے معتبر ترین ترجمان اور ساری دنیا کے انسانوں میں محبت، پیار اور انسان دوستی کے آرزومند رہنما کی حیثیت سے ایک علامت، ایک نشان کے طور پر تسلیم کیے جاتے ہیں'' (۲۴) ''ان کا ذاتی نصب العین درویشی تھا تو اجتماعی مسلک انقلاب'' (۲۵) ''فیض بڑے شاعر ہیں کہ انہوں نے نئے Images دیے ہیں، نیا انقلابی آہنگ دیا ہے اور ان کے اس انسانیت کی جدوجہد کے آہنگ میں پورے ایشیاء، پورے عرب اور پوری دنیا کی تحریکِ آزادی شامل ہوجاتی ہے۔'' (۲۶) یاسر عرفات نے ان کی وفات پر اپنے تعزیتی پیغام میں اس طرح خراجِ تحسین پیش کیا تھا۔''انہوں نے انقلابیوں، دانشوروں اور فنکاروں کے لیے بے نظیر اثاثہ چھوڑا ہے اب جب کہ وہ دل جو حصولِ آزادی کے لیے بے مثال جذبے کے ساتھ دھڑکتا تھا دنیا کے دعوام کے مستقبل کی بہبود اور انصاف کے لیے دھڑکتا تھا، دھڑکنا بند ہو چکا ہے.....فیض کی انقلابی تخلیقات آنے والی نسلوں کی یادداشت میں اس وقت تک زندہ رہیں گی جب تک آزاد خودمختار فلسطین کے حصول کے لیے ان کا عظیم خواب پورا نہیں ہوتا اور ایک ایسی دنیا کا خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہوتا جہاں ترقی ہو، بہبود ہو، انصاف اور محبت کا بول بالا ہو۔'' (۲۷)

اگرچہ ہم نے مختلف مقامات پر فیض ہی کی شعری لفظیات کے ذریعے تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے پھر بھی

یہاں تحقیقی تقاضے کے پیشِ نظر اور مندرجہ بالا اپنے تمام تر مباحث کی تصدیق کے لیے چند اشعار بھی پیش کیے جاتے ہیں۔ دراصل یہ ایک نظم ہے ''ویبقیٰ وجہ ربک'' یہ فیض کی نمائندہ ترین اور مقبول ترین نظم ہے۔ یہ نظم ''مرے دل مرے مسافر'' میں شامل تھی۔ لیکن جب مجموعہ شائع ہوا تو اس سے نکال دی گئی اور نسخہ ہائے وفا میں بھی اسے شامل نہیں کیا گیا۔ اب جبکہ پاکستان میں فیض صدی (۲۰۱۱ء) کے موقع پر ''مرے دل مرے مسافر'' کی اصل بیاض کو (جو افتخار عارف کی امانت تھی انہوں نے اسے) فیض ہی کے خط (تحریر) میں سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور سے شائع کرا دیا ہے تو اسی بیاض سے اس نظم کو یہاں نقل کیا جاتا ہے۔ ذرا دیکھئے:۔

ہم دیکھیں گے
لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے
وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے
جو لوحِ ازل میں لکھا ہے
جب ظلم و ستم کے کوہِ گراں
روئی کی طرح اڑ جائیں گے
ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑ کے گی
اور اہلِ حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑ کے گی
جب ارضِ خدا کے کعبے سے
سب بت اٹھوائے جائیں گے
ہم اہلِ صفا، مردودِ حرم
مسند پہ بٹھائے جائیں گے
سب تاج اچھالے جائیں گے
سب تخت گرائے جائیں گے
بس نام رہے گا اللہ کا
جو غائب بھی ہے حاضر بھی

جو منظر بھی ہے ناظر بھی
اٹھے گا انا الحق کا نعرہ
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو
اور راج کرے گی خلقِ خدا
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو

اس بحث کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض کی زندگی اور شاعری نوآبادیاتی نظام کے استبداد کے خلاف ایک طاقتور عملی اور تخلیقی ردعمل ہے۔ان کی شاعری پر نوآبادیاتی نظام کے خلاف ان کی مسلسل اور لازوال جدوجہد، مزاحمت اور کمٹ منٹ کے گہرے اثرات ہیں۔فیض پر اس نقطۂ نظر کے تحت ایک جامع سوانح اور تنقید کی ضرورت ہے۔اس انداز میں مطالعہ فیض کو عموماً اب تک نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔آج جبکہ امریکی سرپرستی میں ایک طاقتور یک قطبی معاشی نوآبادیاتی نظام نے ساری دنیا کو اپنے پیچیدہ اور آہنی شکنجوں میں جکڑا ہوا ہے ـــــ تاریخ کا خاتمہ، تہذیبی آفاقیت، تہذیبی تصادم اور تہذیبی مشن کے نام پر ساری دنیا میں معاشی، سیاسی، سماجی، تہذیبی قتل و غارت گری اور استبداد کا ایک بازار گرم کیا ہوا ہے اور اس کے ساتھ ہی آجکل جبکہ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف دنیا بھر میں مظاہرے بھی ہو رہے ہیں۔خود سرمایہ داری کے قلب (وال اسٹریٹ، امریکہ) سے اٹھنے والی یہ مزاحمتی تحریک (Occupy wall street) دنیا کے بیشتر ممالک میں پھیلتی چلی جارہی ہے (۲۸) تو ایسے عالم میں یقیناً اقبال کے بعد فیض ہی وہ شاعر ہیں جن کا پر امن ترقی پسند اور روشن خیال نقطۂ نظر اور اس کے تحت نوآبادیاتی نظام کے خلاف ان کا متحرک اور فعال تخلیقی و عملی مزاحمت اور احتجاج ہمیں تاریک راہوں میں راستہ دکھا سکتا ہے۔اس لیے کہ جدید اردو شاعری میں اس بھیانک پیچیدہ جدید ترین سرمایہ دارانہ نوآبادیاتی نظام کے خلاف سب سے توانا، موثر اور تخلیقی صدائے احتجاج اقبال کے بعد فیض ہی کی ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ کپلنگ کی نظم ''سفید آدمی کا بوجھ''(White man's burdern) کے لیے ملاحظہ کیجیے:۔

Kipling, Rudyard, "The works of Rudgard Fipling, Edited and published by wordworth poetry library, Hertford-shire, 1994, PP-323,324

۲۔ اقبال، شذراتِ فکر اقبال، ترجمہ افتخار احمد صدیق، ڈاکٹر، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۶

۳۔ اس حوالے سے مختلف پہلوؤں پر تنقید وتبصرہ اقبال نے کیا ہے۔ یہاں سب کا ذکر کرنا ناممکن ہے البتہ تحقیقی شرط کو پورا کرنے کے لیے چند اشاروں پر اکتفا کیا جاتا ہے مثلاً دیکھیے:۔ نظم ''وطنیت'' (بانگِ درا)، نظم ''خضرِ راہ'' (بانگِ درا)، ''مارچ ۱۹۰۷ء کی غزل'' (بانگِ درا)؛ نظم ''لینن خدا کے حضور میں'' (بالِ جبریل)؛ نظم ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' (ارمغانِ حجاز)؛ نظم ''پس چہ باید کرد.....'' اور ''حکمتِ حکیمی وحکمت فرعونی''؛ ''پیغامِ افغانی باملت روسیہ'' (جاوید نامہ)، ''پیامِ مشرق کا دیباچہ''؛ ''خطبہ الہ آباد'' کے بعض مباحث؛ مضمون ''اسلام اور جغرافیائی حدود''؛ یکم جنوری ۱۹۳۸ء کو سالِ نو کے موقع پر اقبال کی ریڈیائی تقریر (مشمولہ حرفِ اقبال مرتبہ لطیف احمد شیروانی)؛ خطبات میں مغربی تہذیب پر تبصرہ مثلاً خطبہ اول، پنجم، ششم اور ہفتم کے بعض بیانات۔

۴۔ فیض نے کہا تھا کہ ''شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے''۔ دیکھیے:۔ ''دستِ صبا'' مشمولہ ''نسخہ ہائے وفا''، مکتبہ کارواں، لاہور، سن ندارد، ص ۱۰۳/۷

۵۔ امپریلزم اور کولونیلزم سے متعلق مباحث کے لیے مختلف ماخذات سے استفادہ کیا گیا ہے مثلاً دیکھیے:۔

مبارک علی، ڈاکٹر، ''تاریخ اور آج کی دنیا''، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۳۱ تا ۷۹؛

مبارک علی، ڈاکٹر، ''تاریخ کی آواز''، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۳ تا ۱۵۸، ۱۷۲ تا ۱۷۵؛

مبارک علی، ڈاکٹر، ''تاریخ اور سیاست''، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۷۲ تا ۸۸، ۱۰۶، ۱۲۳ تا ۱۳۷؛

مبارک علی، ڈاکٹر، ''جاگیرداری''، فکشن ہاؤس، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۹ تا ۱۱؛

قاضی جاوید، ''سرسید سے اقبال تک''، تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۹ تا ۱۱؛

قاضی جاوید، ''ہندی مسلم تہذیب''، تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۳۲۸ تا ۳۳۱؛

محمد آصف، ڈاکٹر، ''اسلامی اور مغربی تہذیب کی کشمکش: فکرِ اقبال کے تناظر میں''، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۰۹ء، ص ۲۷۴ تا ۲۸۲؛

Hobson, J.A. "Imperialism: A study" George Allen and Unwin Ltd. London, 1902, P.301,22;

Eldrige, C.C., "Victorian Imperialism" Hodder and Stoughton, Lodon, 1978, PP-161, 50,51;

Aziz. K.K., "The British in India (A study in Imperialism)", National Commission on Historical and Cultural Research, 1976, P-5,

Metcalf, Thomus, R., Idiologies of the Empire", Cambridge, 1995, PP.2,3,6,90;

Fukuyama, Francis, The End of History" (Article), The National Interest 16, Summer, 1989, PP-4,18;

Fukuyama, Francis, "The end of History and the lastman", The Hearst Corporation, New York, 1992, PP-288,125'

Hungtington, S.P., "The Clash of Civilizations and the remaking of new world order", Touch Stone, New York, 1997, See PP-83, Part IV, 308 to 312 to 321;

Tariq Ali, "The Clash of Fundamentalisms, Verso, london, 2003, PP-305;

Said Adward, "Orientalism", Penguin Books, India, 2001,

PP-7 to 9, 25, 26, 300 to 302;

Cheryl Benard, "Civil Democratic Islam", Rand Corporation, Los Angeles (CA), 2003, PP-47, iii,ix

۶۔ فیض، فیض احمد، ''باتیں فیض سے''، مرتبہ، شیما مجید، روہتاس بکس، ۱۹۹۰ء، ۶۹

۷۔ فیض، فیض احمد، مضمون ''فنکار کا دائرہ وجود''، مشمولہ، فیض احمد فیض: درد اور درماں کا شاعر''، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، پیس پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ۱۶۸، ۱۶۹

۸۔ فیض، فیض احمد، ''باتیں فیض سے''، مرتبہ، شیما مجید، ص ۴۱

۹۔ ایضاً، ص ۴۲، ۴۳

۱۰۔ یہ مضمون سجاد باقر رضوی کے ترجمے کی صورت میں ماہِ نو، لاہور 'سارک ادب نمبر'، نومبر دسمبر ۱۹۸۸ء، میں شائع ہوا۔ یہ ترجمہ ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے اپنی کتاب ''فیض احمد فیض: درد اور درماں کا شاعر''، میں شامل کیا ہے۔ ہم نے حوالے کے لیے اسی کو سامنے رکھا ہے (دیکھئے: ص ۱۶۳ تا ۱۷۰)

۱۱۔ ایضاً

۱۲۔ فیض، فیض احمد، ''دستِ تہہ سنگ''، مشمولہ، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۶/ ۳۰۶

۱۳۔ فیض، فیض احمد، مضمون ''فنکار کا دائرہ وجود''، مشمولہ، فیض احمد فیض: درد اور درماں کا شاعر''، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، ص ۱۶۹

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۷۰

۱۵۔ فینن، فرانز، ''افتادگانِ خاک''، ترجمہ، سجاد باقر رضوی/ محمد پرویز، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۳۲

۱۶۔ فیض کی زندگی اور جہدِ حیات کے لیے مختلف ماخذات سے استفادہ کیا گیا ہے یہاں چند نام درج کیے جاتے ہیں دیکھئے مثلاً ☆ ''نسخہ ہائے وفا'' میں موجود دیباچے ☆ ''باتیں فیض سے'' مرتبہ شیما مجید ☆ مہ و سال آشنائی/ فیض احمد فیض، ☆ مضمون ''فنکار کا دائرہ وجود'' مشمولہ فیض احمد فیض، درد اور درماں کا شاعر/ ڈاکٹر محمد علی صدیقی، ☆ سخن در سخن/ سید سبطِ حسن ☆ فیض فہمی/ ڈاکٹر سید تقی عابدی ☆ جنہیں جرمِ عشق پہ ناز تھا۔ فیض احمد فیض شخصیت اور فن/ ☆ ڈاکٹر صلاح الدین حیدر ☆ فیض احمد فیض: شخصیت اور فن/ اشفاق حسین ☆ پرورشِ لوح و قلم۔ فیض حیات اور تخلیقات/ اوسیلیو ☆ فیض۔ عہد اور شاعری/ عتیق احمد ☆ فیض: محبت و انقلاب کا شاعر/ ثاقب

رزمی ☆ فیض: شاعراور شخص/ آفتاب احمد ☆ فیض: شاعری اور سیاست/ فتح محمد ملک

۱۷۔ عتیق احمد، پروفیسر، ''فیض-عہد اور شاعری''، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۴۱

۱۸۔ سبطِ حسن، سید، ''سخن در سخن''، مکتبہ دانیال، کراچی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۰۶

۱۹۔ ایضاً

۲۰۔ فیض، فیض احمد، ''دستِ تہہ سنگ (تقریر)، مشمولہ، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۱، ۱۲

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۲

۲۲۔ انوار احمد، ڈاکٹر، مضمون ''پاکستانی مقتدرہ کی نظریاتی تعبیریں......فیض''، مشمولہ، تری یادوں کے نقوش، مرتبہ، شاکر حسین شاکر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص ۱۸۴

۲۳۔ جیلانی کامران، مضمون ''فیض: نوآزاد قوموں کا سوانح نگار''، مشمولہ، فیض کی شاعری، مرتبہ اشتیاق احمد، کتاب سرائے، ۲۰۱۰ء، ص ۲۷۱

۲۴۔ دیکھیئے کتاب: فیض احمد فیض (فیض صدی، منتخب مضامین)، مرتبہ، یوسف حسن، پروفیسر، روش ندیم، ڈاکٹر، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۱ء، ص ۷، ۵

۲۵۔ فتح محمد ملک، ''فیض شاعری اور سیاست''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۳۵

۲۶۔ دیکھیئے کتاب ''فیض فہمی''، مرتبہ، سید تقی عابدی، ڈاکٹر، ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص ۳۲

۲۷۔ یاسر عرفات کے پیغام کے لیے دیکھیئے: ''کلام فیض بخطِ فیض: مرے دل مرے مسافر-اصل بیاض''، (امانت افتخار عارف)، شائع شدہ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص ۳۷؛

یہ مکمل پیغام تری یادوں کے نقوش، مرتبہ، شاکر حسین شاکر میں ''فیض مرے دوست'' کے نام سے شامل ہے۔
یہی پیغام ''فیض میرے دوست اور جنگ بیروت کے رفیق تھے'' کے عنوان سے فیض احمد فیض (فیض صدی: منتخب مضامین) مرتبہ پروفیسر یوسف حسن/ ڈاکٹر روش ندیم میں بھی شامل ہے۔

۲۸۔ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف اٹھنے والی اس تحریک کی تفصیلات مختلف ذرائع ابلاغ کے وسیلے سے ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ مثلاً دیکھیئے:۔

روزنامہ جنگ ملتان، ۱۶/ اکتوبر ۲۰۱۱ء، ص ۱، ۶؛

ایضاً، ۷/ نومبر ۲۰۱۱ء؛

روزنامہ جنگ (سنڈے میگزین)، ۲۰ نومبر ۲۰۱۱ء؛

اس حوالے سے سہ ماہی مجلّہ ''ارتقاء'' میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی کا تحریر کردہ اداریہ بعنوان ''وال اسٹریٹ پر قبضے کی تحریک: سرمایہ دارانہ نظام کا نیا بحران'' بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ دیکھئے: ''ارتقاء'' شمارہ-۵۲، ۲۰۱۱ء، ص ۷ تا ۹؛

ڈاکٹر انوار احمد نے اسی تناظر میں اقبال کی نظم ''قسمت نامۂ سرمایہ دار و مزدور'' کا اردو ترجمہ کر کے اسے ''اخبارِ اردو'' کی پشت پر شائع کیا ہے۔ دیکھئے:۔

ماہنامہ ''اخبارِ اردو''، شمارہ-۱۰، جلد-۲۸، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اکتوبر ۲۰۱۱ء

صلیبیں میرے دریچے میں- تفہیم فیض کے چند زاویے

حماد رسول*

Abstract:

Faiz Ahmad Faiz has been an influential journalist besides being a progressive thinker and poet. During his imprisonment that lasted for four years, he wrote letters to Alyas Faiz, his wife. A study of these letters is significant in understanding the psycoanalytic and political construction of Faiz. This article is an attempt to understand the phenomenor of Faiz from new perspectives which include a study of Alyas Faiz as well who preserved these precious letters by Faiz.

فیض احمد فیض اُردو شعر و ادب کی ایسی نابغہ ہستی ہیں کہ جن کی شخصیت و فکر کے اثرات کثیر الجہات ہیں۔ جہاں فیض کی شاعری نے اپنے عصر کو متاثر کیا وہیں فیض کی نثری خدمات نے بھی اپنی اثر آفرینی کے جوہر دکھائے۔ شاعری ہو یا نثر اس تمام کے پیچھے وہ فکر قوت انگیز کے طور پر کام کر رہی ہے جو عوام کی ترجمان ہے اور اپنے عہد کا گہرا شعور رکھتی ہے۔ نظریۂ نصب العین بن جائے تو پھر راہ میں آنے والی کوئی بھی رکاوٹ اہمیت نہیں رکھتی۔ مشکلات اور صعوبتوں کو سہنا اعزاز قرار پاتا ہے۔ پھر دو ہی مقام نگاہ میں جچتے ہیں اور کوئے یار سے نکل کر سوئے دار ہی قدم اٹھتے ہیں۔

آسودہ حال طبقہ میں جنم لینے والے فیض نے تمام زندگی مجبور و مقہور طبقات کو ان کا حق دلانے کیلئے آواز

* ریسرچ سکالر شعبۂ اُردو بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

اٹھائی۔اس کے لئے کبھی معلّمی، کبھی ٹریڈ یونین، کبھی فاشزم کے خلاف فوجی خدمات، کبھی شاعری تو کبھی صحافت کے پیشے کو اختیار کیا، پاکستان ٹائمز، امروز اور لیل ونہار جیسے اخبارات وجرائد کی ادارت کے فرائض سرانجام دیئے اور ان کے ذریعہ سے افتادگانِ خاک کے مسائل کو بیان کیا اور ان کی اشک شوئی کے ساتھ ساتھ عوام میں مسائل اور ان کے حل کا شعور بھی پیدا کیا اس جرم کی پاداش میں انہیں تین بار جیل یاترا بھی کرنا پڑی مگر وطن سے محبت کے لئے فیض حکومت یا اسکے طفیلی اداروں سے کسی سند کو ضروری خیال نہیں کرتے اور کلمۂ حق کہنے پر انہوں نے نہ تو کبھی معافی نامہ پیش کیا اور نہ ہی کبھی اپنے سر کو جھکایا اور یوں دل میں سوائے ندامت کے داغ کے باقی سب داغ فروزاں ہیں۔ سیدہ برجیس بانو لکھتی ہیں۔

> فیض تین مرتبہ جیل گئے ایک دفعہ حکام کی نالائقی سے، دوسری دفعہ پنڈی سازش کیس کے سلسلے میں اور تیسری دفعہ حکومت وقت کی ''احتیاطی تدابیر'' کے نتیجے میں فیض کے تصور حب الوطنی میں اپنے وطن سے وفاداری اور محبت کے لئے حکومتوں یا ان کے طفیلی اداروں سے وابستگی کی ضرورت نہیں اور نہ ہی اس کے لئے حکومت وقت سے کسی سند کی ضرورت ہے یہی وجہ ہے کہ جب بھی ان کو وطن دشمن، اشتراکی یا غیر ملکی ایجنٹ کا الزام لگا کر جیل بھیجا گیا تو انہوں نے نہ کبھی معافی مانگی، نہ رعایت طلب کی اور نہ خود پر لگائے گئے الزام پر شرمساری کا اظہار کر کے صفائی پیش کی۔[۱]

ہیگل کا اشیا کے ارتقاء کے بارے میں مشہور جدلیاتی نظریہ ہے کہ اشیاء کے مطالعہ کیلئے جزوی طریقہ کار کی بجائے کلی طریقہ کار اختیار کرنا چاہیے کیونکہ اشیاء ایک دوسرے سے مربوط ہوتی ہیں اسی طور پر کسی شخصیت کی پرکھ کیلئے بھی کُل کو جز پر مقدم خیال کرنا از حد ضروری ہے۔فیض کا پورا نظام فکر اسی وحدت کا عکاس ہے۔شاعری کے ساتھ ساتھ فیض کی نثر کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جو کہ فیض فہمی میں ممد ومعاون ہے۔اس سلسلہ میں فیض کے خطوط بنام ایلس فیض جو کہ ''صلیبیں میرے دریچے میں'' کے عنوان سے شائع ہوئے کے مطالعہ کے بغیر فیض کی شاعری کی تہہ میں جاری قوت کو سمجھنا ناممکن ہے۔ان خطوط کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ کون سا ایسا جوہر ہے جو فیض کو فیض بنا رہا ہے اپنوں سے دور جہاں ان کے خیال کے علاوہ کچھ نہیں اور مایوسی ونامرادی کی تاریک فضا کو ہوا کرنے کیلئے امید وبیم کہاں سے بہم ہوتے ہیں۔ان خطوط کی اہمیت کے بارے میں فیض کی وفات پر ظ-انصاری نے اپنے ایک مضمون ''فیض کی موت پر ایک خط'' جو کہ عصری ادب کے مدیر اور ممتاز ترقی پسند نقاد ڈاکٹر محمد حسن کے نام لکھا میں اس کی طرف واضح اشارہ کیا اس بابت اشفاق حسین لکھتے ہیں۔

''ظ۔انصاری نے پورے اعتماد اور یقین کے ساتھ یہ بات کہی ہے کہ فیض کی شاعری کو سمجھنے کیلئے خصوصاً اس زمانے کی شاعری کو سمجھنے کے لئے جوانہوں نے جیل میں لکھی، اسے فیض کے خطوط پڑھے بغیر پوری طرح سے سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ان خطوط کو پڑھنے کے بعد پتا چلتا ہے کہ وہ زندگی کو کیسے دیکھتے تھے۔ان کے نزدیک انسانیت کے لیے کیا کیا ترجیحات ضروری تھیں۔ادب کے بارے میں ان کا کیا نظریہ تھا، زبان کے حرکی تصور پر انہیں کس قدر یقین تھا اور پھر یہ کہ کون کون سی کتابیں ان دنوں ان کے زیر مطالعہ رہیں اور وہ کن کن ادیبوں یا فلسفیوں سے متاثر ہوئے۔ [۲]

''صلیبیں میرے دریچے میں'' ایک اہم دستاویز ہے جس کی بدولت ہمیں فیض کی جیل میں تخلیق کی گئی شاعری کے محرکات اور نفسیاتی کیفیات سے آگہی ملتی ہے اس کتاب میں ۱۳۵ ایک سو پینتیس خطوط بنام ایلس فیض شامل ہیں جو کہ زمانۂ اسیری میں قلم زد کیئے گئے اس دوران فیض کو مختلف جیلوں میں منتقل کیا جاتا رہا۔ جون ۱۹۵۱ء تا مئی ۱۹۵۳ء تک فیض حیدر آباد (سندھ) جیل میں رہے اور اس دوران ۹۲ خطوط لکھے، جون ۱۹۵۳ء تا اگست ۱۹۵۳ء تک کراچی جیل میں رہے آٹھ خطوط لکھے جبکہ بقیہ ۳۵ خطوط منٹگمری ساہیوال جیل سے لکھے جہاں وہ اکتوبر ۱۹۵۳ء اپریل ۱۹۵۵ء تک اسیر رہے اور یوں ان خطوط کی صورت میں کم وبیش چار سال کے محسوسات کا اظہار ہے۔

جیل کے خطوط حبسیہ ادب کی تاریخ میں اس سے قبل بھی ملتے ہیں مختلف لوگوں کے تجربات ومحسوسات زندگی کا مختلف تجربہ اور نظریہ سامنے لے کر آتے ہیں۔اختر بلوچ کی ''سندھ جیل کی ڈائری'' سارتر کی ''دی وال'' ابوالکلام آزاد کی ''عبار خاطر'' اور فیو چک کی نازی عقوبت خانوں میں روا رکھے جانے والے تشدد وظلم کے باوجود امید کو قائم رکھنے کی خو جس کا اظہار اس نے اپنی ڈائری میں کیا اور جو کہ اس کی پھانسی کے بعد منظر عام پر آئی۔فکر وعمل اور ذہنی ونفسیاتی کیفیات ومحسوسات کا واضح نمونہ ہے۔[۳]

فیض کے یہ خطوط اپنی نوعیت کے منفرد خطوط ہیں جن کی بدولت ہمیں نہ صرف ان کی شاعری کے تخلیقی محرکات سے آگاہی حاصل ہوتی ہے بلکہ وہ تجربہ جو کہ دوران اسیری انہیں حاصل ہوا وہ کس طور نئی نئی تراکیب، استعاروں اور تشبیہات میں ڈھل کر اُردو ادب کو سرفراز کر گیا۔ اس کا اندازہ ان خطوط کو پڑھے بغیر نہیں ہوسکتا ڈاکٹر صلاح الدین حیدر اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''جو جہانِ معنی ان خطوط کے مجموعے میں آباد ہے وہ فیض کی بھرپور اور توانا شخصیت کو ہمارے روبرو

بہت نمایاں طور پر لاتا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ خطوط ان دنوں میں لکھے گئے جب فیض قیدِ تنہائی سے جیل منتقل ہوئے جیل سے قیدِ تنہائی میں منتقل ہونے اور قیدِ تنہائی سے جیل منتقل ہونے میں حوصلہ مندی کے رویوں میں فرق پڑتا ہے۔[۴]

خطوط کے اس مجموعے کے عنوان ''صلیبیں میرے دریچے میں'' لفظ صلیب بھی خاص اہمیت اور معنویت کا حامل ہے جو ایک طرف یسوع کے حوالہ سے خاص معنی کا حامل ہے تو دوسری طرف شاید جیل خانے کی سلاخیں علامتی پیرائیے میں صلیب کی شکل اختیار کر گئی ہیں یہ عنوان ہی ایک کرب کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے جہاں نا کردہ گناہوں کا کفارہ ادا کرنا بھی آپ پر لازم ہو جاتا ہے۔ لدمیلا وسیلئیوا کے بقول:

''ممکن ہے کہ شاعر کے تحتِ شعور کے کسی گوشے میں جیل کے کمرے کی سلاخیں اس ذمے داری کے بوجھ سے بھی متلازم ہوں جو فیض کی گرفتاری کے بعد ایلس کو اُٹھانا پڑا۔ بیوی کے بارے میں مستقل فکر اور تشویش بھی فیض کو بڑی حد تک یورپی تہذیب کے لئے مخصوص صلیب کی علامت کا خیال دلا سکتی ہے۔ فیض کی کتاب صلیبیں مرے دریچے میں کی اشاعت کے بعد اُردو کے شاعر بدی کی مخالفت، دکھ درد اور قربانی کے رجحان جیسے موضوعات پر لکھتے ہوئے روایتی ''دار و رسن'' کے علاوہ اکثر ''صلیب'' کے استعارے کو بھی استعمال کرنے لگے''۔[۵]

قیدِ تنہائی میں جبکہ بیرونی دنیا سے آپکا رابطہ منقطع ہو جاتا ہے اور آپ خارجی دنیا سے الگ تھلگ کر دیئے جاتے ہیں تو پھر باطن کی دنیا آباد ہوتی ہے تخیل کی پرواز شروع ہوتی ہے اور چشم تصور سے خارجی دنیا سے رابطہ بحال ہوتا ہے اور شاعر دلکشی کے سبھی مظاہر کو شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے فیض کے خطوط میں یہ کیفیت اپنی پوری توانائی کے ساتھ دکھائی دیتی ہے۔

''فیض کے خطوط مختصر نثری شہ پارے ہیں۔ خارجی دنیا سے الگ تھلگ، شاعر اس کی دلکشی کے سبھی مظاہر کو شدت سے محسوس کرتا ہے۔ اپنوں کی یادوں سے اسے گہرے فلسفیانہ خیالات کی تحریک ملتی ہے۔ انسان دوستی اور یقین کہ بالآخر خیر کو شر پر فتح حاصل ہوگی، شاعر کی غور و فکر کا بنیادی عنصر ہے۔[۶]

فیض ہر غم اور دکھ کو اپنی ذات پر جھیلنے کیلئے تیار ہیں انہیں یہ گوارا نہیں کہ وہ جن سے محبت کرتے ہیں یا جو ان سے محبت کرتے ہیں انہیں کسی امتحان سے گذارے جیل کی صعوبتوں کو فیض جس حوصلگی سے برداشت کرتے ہیں وہ فیض کی شخصیت کو سمجھنے میں کردار ادا کرتی ہے۔ وقت کے گذر جانے کے بعد اس کا اظہار واقعہ ہو کر رہ جاتا ہے دوران اسیری تفتیش کے مراحل میں ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اب تمہیں بتانے میں کچھ حرج نہیں کہ یہ تین چار دن جو لاہور میں گزرے ایام اسیری کے سب سے اذیت ناک دن تھے۔ جب مجھے پہلی دفعہ احساس ہوا کہ اپنے چاہنے والوں کو کسی ایسی چیز کی خاطر دکھ اور اذیت پہنچانا جو خود کو بہت عزیز ہو لیکن اُن کے لئے کچھ معنی نہ رکھتی ہو غلط اور ناجائز بات ہے۔ اس نظر سے دیکھو تو آئیڈیل ازم یا اصول پرستی بھی خود غرضی کی ایک صورت بن جاتی ہے۔ اس لئے کہ اپنے کسی اصول کی دھن میں آپ یہ بھول جاتے ہیں کہ دوسروں کو کیا چیز عزیز ہے اور اس طرح اپنی خوشنودی کی خاطر دوسروں کا دل دکھاتے ہیں''۔[۷]

قید تنہائی انسان کو بری طرح متاثر کرتی ہے کہ انسان گروہ میں رہنے کا عادی ہے جہاں وہ دوسروں سے ہمکلام ہوتا ہے تبادلہ خیال کرتا ہے اور اپنے جذبوں کے اظہار کے لئے مختلف قرینے اختیار کرتا ہے۔ لیکن تنہائی میں کوئی مونس وغمخوار نہیں جس سے اپنے دل کی بات کہی جا سکے ایسی کیفیت کو وہی جان سکتا ہے جو ان حالات سے دو چار ہو۔ اسی قسم کی کیفیات کا اظہار فیض اپنے ایک خط میں کرتے ہیں اور ذرا سوچیئے کہ یہ احساس ہی کتنا جانکاہ ہے کہ آپ جو بات بذریعہ خط بھی کرنے جا رہے ہیں وہ بھی راز نہیں ہے۔ مگر اس کے باوجود آپ بات کرنا چاہتے ہیں۔ اور بہت کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ زیر نظر اقتباس میں موجود کرب اور مجبوری کو سمجھا جا سکتا ہے۔

''تنہائی اور زباں بندی کے عالم میں بہت دن گزرنے کے بعد آدمی اپنے بارے میں بہت زیادہ باتونی ہو جاتا ہے (شاید میرا گزشتہ خط بھی ایسا ہی تھا)۔ اس لئے جو خرافات میں لکھ بھیجوں اُس پر توجہ صرف کرنے کی ضرورت نہیں۔ مقصود صرف اس خواہش کا اظہار ہے کہ بہت زمانے سے باتیں نہیں کیں اس لئے باتیں کرنے کو جی چاہ رہا ہے۔ یہ ٹھیک بات ہے کہ ان خطوط کے ذریعے ہماری بات چیت پرائیویٹ نہیں پبلک ہوتی ہے''۔[۸]

اسیری جہاں قید میں موجود شخص کو جسمانی ازیت سے دوچار کرتی ہے وہیں ذہنی اذیت میں بھی مبتلا کرتی ہے اپنے پیاروں سے دوری کا احساس اور ان کے لئے کچھ کر سکنے سے معذوری گہرے دکھ کا باعث ہوتی ہے فیض کو احساس ہے کہ اس کے پیچھے ایلس اور بچے تنہا ہیں معاش کے مسائل اپنی جگہ پر ہیں مگر اختیار کچھ بھی نہیں سوائے تسلی اور دلاسے کے۔

''موسم گرما ہو چلا ہے لیکن زیادہ تکلیف دہ نہیں ہے۔ لاہور میں آگ برس رہی ہوگی۔ بچے اسے کیسا محسوس کرتے ہیں۔ ان کی خیریت کا حال لکھو اور یہ بھی بتاؤ کہ تمہاری آمدنی اور اخراجات کی کوئی صورت بن گئی ہے یا نہیں مجھے معلوم ہے کہ تمہارا ہاتھ بہت تنگ ہوگا لیکن ہم نے اس سے زیادہ تنگ

دستی کے دن بھی دیکھے ہیں اور جیسے وہ گزر گئے یہ بھی بیت جائیں گے''۔[۹]

فطرت ازل سے انسان پر اثر انداز ہوتی آئی ہے اسکا حسن مخصوص دلوں ں کو کچھ خاص رنگ عطا کر جاتا ہے لیکن حالتِ اسیری میں فطرت کی کرم فرمائی دلوں کو دھانی رنگوں کی بجائے سُرمئی رنگ عطا کر جاتی ہے۔ بہارِ کسی تازیانے سے کم نہیں ہوتی اور اپنے پیاروں کی یاد ہوک بن کر دل سے اٹھتی ہے بالخصوص جب نہ دید ہو نہ سخن مگر امید پھر بھی قائم رہے۔

''پہلی دو راتیں تو میں نے بارک کے اندر ہی گزار دیں۔ دل میں اب بھی کچھ نازک مقام ایسے ہیں جن سے کوئی یاد چھو جائے تو دکھنے لگتے ہیں۔ اس لئے صحرائے سندھ کے گداز آسمان اور پچھلے پہر کے اُداس چاند کو دیکھنے سے ڈر سا لگتا تھا''۔[۱۰]

طفیل احمد فیض احمد فیض کے بڑے بھائی جو کہ ان کے لئے ایک چھتنا ور شجر کی حیثیت رکھتے تھے اور اُس پر آشوب دور میں جب حکومتی پروپیگنڈہ عروج پر تھا اور اخبارات کے خصوصی ضمیمے شائع ہو رہے تھے جن میں فیض کی موت کا مطالبہ کیا جا رہا تھا۔ اس وقت فیض کے چند قریبی دوستوں اور عزیزوں کے علاوہ نمایاں نام طفیل احمد ہی کا تھا جو فیض کی دلجوئی اور پشت پناہی کے لئے آگے آئے اور جیل میں بھی فیض سے ملنے کے لئے آتے رہے کی ناوقت موت نے فیض کو گہرے صدمے سے دوچار کر دیا۔ جسکا اظہار انہوں نے ایلس کے نام اپنے ایک خط میں کیا۔

''آج صبح میرے بھائی کی جگہ موت میری ملاقات کو آئی۔ سب لوگ بہت مہربانی سے پیش آئے۔ یہ لوگ میری زندگی کی عزیز ترین متاع' مجھے دکھانے لے گئے وہ متاع جواب خاک ہو چکی ہے اور پھر وہ اُسے اپنے ساتھ لے گئے۔ مَیں نے اپنے غم کے غرور میں سر اونچا رکھا اور کسی کے سامنے نظر نہیں جھکائی، یہ کتنا مشکل کتنا اذیت ناک تھا، صرف میرا دل جانتا ہے''۔[۱۱]

بھائی کی موت کا فیض کو اتنا صدمہ ہوا کہ کئی ماہ تک ان کی طبیعت سنبھل نہ سکی اور یہیں جیل ہی میں اپنی بھائی کا مرثیہ بھی کہا جو نوحہ کے عنوان سے شامل کلام ہے۔ یہ دکھ فیض کو تمام عمر رہا۔ اشفاق حسین فیض کی اس کیفیت کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''فیض صاحب نے صبر کا یہ گھونٹ ضرور پی لیا مگر ان کی آنکھوں میں اس بے رحم صورت حال کا نقشہ ہمیشہ ہی موجود رہا۔ ایک ایسی صورت حال جس میں انسان خود کو بہت مجبور اور لاچار محسوس کرتا ہے''۔[۱۲]

نظریئے سے وابستگی اور کمٹمنٹ بسا اوقات ہم سے بھاری خراج وصول کرتی ہے اور وابستگی سے جڑے

لوگ کوئی بھی قیمت ادا کرنے سے کبھی مفر اختیار نہیں کرتے لیکن اگر آپ کی وجہ سے آپ کے پیاروں کو کہ جنہیں آپ جان سے زیادہ عزیز رکھتے ہیں آپ کے حصہ کا لگان اور آپ کے ناکردہ گناہوں کا کفارہ انہیں ادا کرنا پڑ جائے تو دل لہو ہوتا ہے۔ جیل کی دیواروں کے پیچھے فیض کو اس بات کا احساس ہے وہ خود غرض بن کر صرف اپنے بارے میں نہیں سوچتے بلکہ اپنی رفیقہ حیات کے بارے میں متفکر ہیں کہ جو قیمت وہ ادا کر رہی ہے وہ کہیں زیادہ ہے اور اصل مشکل اور کٹھن مرحلے سے تو ایلس گذر رہی ہے۔

''سالگرہ مبارک اور تمہیں ایسے بہت سے دن دیکھنے نصیب ہوں، اب کے یہ دن خوشی کا دن نہیں تھا لیکن جو کچھ ہم پر گذری ہے اس کے سبب سے آئندہ ایسے سب دن پہلے سے بھی زیادہ بھرپور اور بیش قیمت ہوں گے۔ شائد ''ہم پر گُزری ہے'' کے بجائے ''جو کچھ تم پر گزری ہے'' لکھنا چاہیئے اس لئے کہ مجھ پر تو کچھ ایسی نہیں گزری'' صرف خیال یہ آتا ہے کہ جس کی خاطر تم نے اتنا دُکھ سہا اُسے ہم سے کوئی بہتر شے ہونا چاہیے تھا اور جو قیمت تم نے اس رفاقت کی ادا کی ہے اُس کا کچھ بہتر معاوضہ دیا جانا چاہیے تھا''۔[۱۳]

فیض امید کا شاعر ہے اور تاریکی کی دبیز تہہ کے اندر سے بھی روشنی کی کرن برآمد کرنے کے فن سے واقف ہے۔ یہی وہ وصف ہے جو فیض کو دیگر شعراء سے منفرد بناتا ہے۔ روم کے مشہور مفکر سیسرو نے انسانی ذہن کو Far Countary دور دیس سے تشبیہ دی اور اسی کو حضرت سلطان باہوؒ نے ''دل دریا سمندروں ڈونگے'' کی تمثیل قرار دیا ہے۔ فیض اپنے ایک خط میں اس کا اظہار کچھ یوں کرتے ہیں۔

''آج کل رات کو چاند نکلتا ہے جب جیل کی دیواریں محو (مٹ) ہو جاتی ہیں میرے برآمدے کے فرش پر چاندنی کی لہروں میں ریشمی سائے لہراتے ہیں اور درختوں اور ہوا کی سرسراہٹ سے کوہساروں میں بہتے ندی نالوں کا نغمہ بن ذہن میں آتا ہے کافی رات گئے میں اپنے بستر میں بیٹھا کشمیر اور شملے کی راتیں یاد کر رہا تھا اور دل کسی طور یا ماننے پر راضی نہ تھا کہ یہ جیل خانہ ہے''۔[۱۴]

فیض ایلس کی مشکلات سے بخوبی آگاہ ہے اور جانتا ہے کہ ایسے میں مداوا کی واحد صورت اگر اسے مداوا کہا جا سکتا ہے تو دلجوئی ہی ہو سکتی ہے وہی امید اور حوصلہ جو فیض اپنے گرد و پیش سے کشید کرتا ہے ایلس کو دے رہا ہے اور وہیں دکھوں کو بانٹنے کا وعدہ بھی بظاہر یہ ایک وعدہ ہے ایک جذبہ ایک خیال ہے جسکا اظہار کیا جا رہا ہے لیکن بین السطور جذبوں کی فراوانی اور عدم اختیار کی صورت میں عجیب بے بسی کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔

''تم جیسی جفاکش اور محنتی شخص کو یہ انتہائی خودغرضی معلوم ہوتی ہوگی لیکن وعدہ ہے کہ گھر آئیں گے تو ایسے ہی آرام کا کچھ لطف تمہیں بہم پہنچائیں گے۔ کچھ دن صبح کی چائے میں بناؤں گا بچوں کو سکول کے لئے تیار کروں گا اور باورچی خانے کا سامان خود نکالوں گا۔ تم سمجھتی ہوگی کہ یہ بالکل ناممکن ہے اور یہ وعدہ ایسا ہی ہے جیسا سگریٹ چھوڑنے کا وعدہ خیر تم دیکھ لینا''۔[۱۵]

فیض کے یہ خطوط جنہیں ایلس فیض نے ۲۰ سال تک سینت سینت کے رکھا اور پھر انہیں ''صلیبیں میرے دریچے میں'' کے عنوان سے شائع کیا۔ ان میں فیض کی زندگی کی مکمل تو نہیں (کیونکہ کوئی بھی خط سنسر ہوئے بغیر باہر نہیں جاتا تھا) مگر ادھوری سچائی ملتی ہے۔ لیکن یہ ادھوری سچائی بھی غنیمت ہے۔ ان خطوط سے جہاں ہمیں فیض کے نجی اور خاندانی زندگی اور اپنے اہل وعیال سے ان کی محبت اور ان سے دوری کے کرب کی جو کیفیات ہیں ان کی نفسیاتی سطح کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ وہی پر فیض کی بہت سی نظموں کے محرکات کا بھی پتہ چلتا ہے جو ان خطوط کے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ اور اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ فیض کی اس تمام جدوجہد کے پیچھے اگر کسی کا کوئی کردار ہے تو وہ ایلس فیض ہے جو نا صرف مالی معاملات کو دیکھ رہی ہے بلکہ فیض کی دلجوئی اور دلبستگی کا خیال بھی رکھ رہی ہے۔ ان کٹھن حالات میں بچوں کی پرورش کرنا آسان نہیں تھا جس کا اعتراف فیض نے اپنے خطوط میں کیا ہے۔ اشفاق حسین اس بارے میں لکھتے ہیں:

''ایلس ایک زیادہ ایڈوانسڈ سوسائٹی سے آئیں تھیں تو وہ اس سوسائٹی کی برکتیں بھی ساتھ لائی تھیں جس نے بلاشبہ فیض کی زندگی پر اثر ڈالا اس کا سب سے پہلا اظہار تو اُسی وقت ہوا جب فیض جیل گئے اب دیکھئے فیض کی غیر موجودگی میں گھر چلانا، بچوں کو تعلیم دلوانا، تن تنہا اتنے کٹھن حالات اور مشکل دور کا مقابلہ کرنا، یہ سارے کام ایلس ہی نے انجام دیئے اور بڑی خوش اسلوبی سے انجام دیئے''۔[۱۶]

یہ ایلس ہی کی رفاقت کا کرشمہ تھا جس نے فیض کو جیل میں ذہنی اور قلبی اطمینان اور یکسوئی فراہم کی۔ جس کے نتیجے میں فیض اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار بہتر انداز میں کر سکے۔ اشفاق حسین کہتے ہیں:

''فیض کو جیل میں بھی ایلس کی ذہنی رفاقت میسر رہی۔ ایک طرح کا اطمینان رہا، بچوں کی نگہداشت اور گھر کے بارے میں۔ ظاہر ہے کہ ان تمام باتوں کی وجہ سے ہی فیض اپنی تمام تر توجہ تخلیقی کاوشوں کی طرف لگائے رہے اور نتیجتاً انہوں نے نئی نئی تراکیب، نئے نئے استعارے، اظہار خیال کے اچھوتے اسٹائل اور تازہ فکر کے استعاروں سے اُردو کی حسیہ شاعری کے دامن کو بھر دیا تو ایلس کی شخصیت اس حوالے سے بھی فیض صاحب کی معاون و مددگار رہی۔[۱۷]

اب تک فیض پر بہت کچھ لکھا گیا ہے اور فیض فہمی کے باب میں لوگوں نے بڑا نام بنایا ہے مگر ابھی تک شاید ایلس فیض کہ جسکی وجہ سے فیض، فیض بنا کی شخصیت کو دریافت نہیں کیا جا سکا، آخر میں رضیہ سجاد کے خط سے فکر انگیز اور بہت سے سوالات اُٹھاتا ہوا اقتباس پیش خدمت ہے جو یقیناً عصر حاضر کے بہت سے ناقدین فیض کی توجہ کا طالب ہے۔

''کسی دن جب آنے والی نسلیں تم لوگوں کی باتیں کریں گی تو نہ جانے انہیں کبھی میرا اور ایلس کا بھی خیال آئے گا؟ ہم نے پورا راستہ تمہارا ساتھ دیا۔ تم ایک قدم آگے، ہم ایک قدم پیچھے تم مڑ مڑ کر تسلی کیلئے ہماری طرف دیکھتے رہے اور ہم جواب میں تمہاری طرف مسکراتے رہے۔ اگرچہ ہمارے دل درد سے چلا رہے تھے''۔[۱۸]

حوالہ جات

۱۔ برجیس بانو، سیدہ، فیض احمد فیض کی اُردو صحافت، پاکستان سٹڈی سینٹر جامعہ کراچی مارچ ۲۰۰۰ء، ص ۳۶-۳۵

۲۔ اشفاق حسین، فیض: تنقید کی میزان پر، پاکستان سٹڈی سینٹر جامعہ کراچی ۲۰۱۱ء، ص ۱۱

۳۔ عبداللہ ملک، جو مر نہ سکے، مطبوعہ الحدید لاہور، سن ندارت، ص ۴۵

۴۔ صلاح الدین حیدر، ڈاکٹر، جنہیں جرم عشق پہ ناز تھا، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۱ء، ص ۱۷۳-۱۷۴

۵۔ لدیلا وسیلیئوا، مترجم: اُسامہ فاروقی، پرورشِ لوح وقلم، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۷ء، ص ۱۷۲-۱۷۳

۶۔ ایضاً، ص ۱۷۳

۷۔ فیض احمد فیض، صلیبیں میرے دریچے میں، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۲ء ص ۲۹

۸۔ ایضاً، ص ۳۰-۳۱

۹۔ ایضاً، ص ۳۱

۱۰۔ ایضاً، ص ۴۲

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۰۵-۱۰۶

۱۲۔ اشفاق حسین، فیض: شخصیت اور فن، پاکستان سٹڈی سینٹر جامعہ کراچی اکتوبر ۲۰۱۱ء، ص ۸۷

۱۳۔ فیض احمد فیض، صلیبیں میرے دریچے میں، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۲ء ص ۴۵

۱۴۔ ایضاً، ص ۶۰

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۳۳

۱۶۔ اشفاق حسین، فیض: حبیبِ عنبر دست، پاکستان سٹڈی سینٹر جامعہ کراچی اکتوبر ۲۰۱۱ء، ص ۱۳۱

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۳۱

۱۸۔ ابوسعید قریشی، فیضانِ فیض، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۸۶ء، ص

فیضؔ کی عملی سیاست ___ ایک مطالعہ

خاورنوازش*

Abstract:

Faiz Ahmad Faiz was not only a distinct poet of Urdu and an influential left wing intellectual but a political activist too. He can be considered in the pioneers of Progressive Writers Association that has been taken as the wing of communist writers since its early period. He was an avowed Marxist-communist who even joined British Indian Army to record its resistance against Fascism that was dreaming to rule over Soviet Union. Faiz Ahmad Faiz had also been working for trade unions since his stay in Amartsar. His affiliation with Sajjad Zaheer and somehow with Communist party of Pakistan dragged him in Rawalpindi Conspiracy Case and remained in prison for more than four years. Faiz received Lenin Peace Prize by the Soviet Union in 1962 that was a great and only achievement by any Pakistani poet and left wing political activist. This article is all about his political career.

فیض احمد فیض (۱۹۱۰ء۔۱۹۸۴ء) اُردو کی ادبی روایت کا اتنا بڑا نام ہیں کہ اُن کی تخلیقی شخصیت کے متنوع پہلوؤں پر بات تمام ہونے کا شائبہ بھی نہیں گزر سکتا۔ ممکن ہے فیضؔ کے محققین و ناقدین کو یہ بات ناگوار گزرے لیکن سچ یہی ہے کہ اُن میں سے بیشتر 'مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ' سے ہی ابھی تک نہیں نکل سکے یا اسی قبیل کی

* پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

چند دوسری معروف نظمیں جو فیضؔ کے بارے میں اُن کے قائم کردہ مفروضات کو درست ثابت کرنے میں ممد و معاون رہیں۔ یہاں فیضؔ کی فکر کے حوالے سے کسی استدلال کو غلط ثابت کرنا مقصود نہیں کیونکہ ہمارا موضوع اُن کی عملی زندگی سے متعلق ہے، سو فقط اتنا کہہ دینا کافی ہوگا کہ فیضؔ پر غالبؔ اور اقبالؔ کے اثرات تلاش کرنے یا ثابت کرنے کے بجائے اُن کی شاعری کے اُس منفرد فکری نظام کو سمجھنے کی سعی کرنی چاہیے جس کے پس منظر میں سیاسی، معاشرتی، اقتصادی اور تہذیبی کشمکش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ فیض کے اس مربوط فکری نظام کی بدولت انھیں جو ادبی مقام حاصل ہوا اُس نے فیضؔ کی اُن عملی سرگرمیوں پر ایک تحقیقی نظر ڈالنے کا جواز بسا اوقات پیدا کیا جن کی نوعیت خالصتاً سیاسی ہے لیکن ہمیشہ ان سرگرمیوں کا ایک سرسری بیان ہی زیرِ بحث آتا رہا۔ فیضؔ کے کسی شعر یا نظم کے حوالے سے کیا یہ بتا دینا کافی ہوگا کہ اس کا پس منظر 'قیدِ تنہائی' ہے یا یہ کہ فلاں شعر اُن کے پسندیدہ موضوع انقلاب پر مبنی ہے۔ جواب یقیناً نفی میں ہوگا کیونکہ قیدِ تنہائی اور انقلاب وغیرہ فیضؔ کی عملی زندگی کے ایک طرح سے مختلف ادوار ہیں جن سے بحث کیے بغیر فکری گہرائی و گیرائی کا اندازہ لگانا ممکن نہیں۔

فیضؔ کی سیاسی زندگی کا باقاعدہ آغاز تو انجمن ترقی پسند مصنفّین میں شرکت اور تنظیمی سرگرمیوں میں شمولیت سے ہوتا ہے لیکن اس سے پہلے کے بیشتر واقعات اور مجموعی فضا نے بھی اُن کے اندر سیاسی شعور کی بیداری اور پختگی میں اہم کردار ادا کیا۔ فیضؔ بچپن سے لڑکپن میں داخل ہوئے تو اُس زمانے میں تحریکِ آزادیٔ ہند زور پکڑ رہی تھی۔ فیضؔ کا امرتسر جلیانوالہ باغ کے خونچکاں سانحے سے گزر چکا تھا۔ تحریک خلافت اور ترکِ موالات میں مسلمانوں اور ہندوؤں کا جتنا مضبوط اتحاد دیکھنے میں آیا تھا وہ مکمل طور پر ختم ہو چکا تھا۔ انقلابِ روس کی چہ میگوئیاں فیضؔ کے گھر کے دیوان خانے میں بھی ہونے لگیں تھیں اور یہ ہندوستان کے مزدور طبقے کے لیے اُمید کا پیغام تھا۔ یہ تمام باتیں اُن کے لاشعور کا حصہ بن رہی تھیں۔ یونیورسٹی کے درجے کو پہنچ کر نصابی کتب کے علاوہ جس غیر نصابی مواد کی طرف فیضؔ راغب ہوئے اُس کا بیشتر حصہ روس کے کلاسیکی ادب پر مشتمل تھا۔ اُن کے لاشعور میں موجود انقلاب کی موہوم سی جھلک نے ہی اُس ملک کے کلاسیکی ادب سے دلچسپی پیدا کی جہاں اقتدار پر مزدوروں نے قبضہ کر کے اجارہ داروں سے اپنے حقوق چھین لیے تھے۔ ۱۹۳۵ء میں فیض نے ایم اے او کالج، امرتسر سے اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا تو انھیں وہاں محمود الظفر (۱۹۰۳ء-۱۹۵۶ء) ایسے رفیقِ کار میسر آئے جو انقلاب کا ابتدائی دور دیکھ چکے تھے اور انھوں نے اپنے تاثرات اور مطالعہ میں فیضؔ کو بھی شریک کیا۔ محمود الظفر کی شریکِ حیات ڈاکٹر رشید جہاں (۱۹۰۵ء-۱۹۵۲ء) بھی اُن دنوں وہیں ہوتی تھیں جنھوں نے فیضؔ کی نیتِ شوق بھانپتے ہوئے کمیونسٹ مینی فیسٹو اُن

کے ہاتھ میں ایسے تھمایا کہ پھر آخر وقت تک وہی فیضؔ کا محبوب رہا۔ سوشلزم اور مارکسزم کا مختصر عرصے میں ہی فیضؔ نے اتنا مطالعہ کر لیا کہ اُن کا سیاسی شعور پختہ ہو کر اپنے معاشرے میں روسی طرز کے انقلاب کی خواہش کو جنم دینے لگا۔

اُس زمانے میں لندن میں مقیم کچھ روشن خیال ہندوستانی طلباء نے فاشزم کے خلاف یورپی ادباء کے ردِ عمل سے اثرات قبول کرنے کے بعد ہندوستانی لکھاریوں کی ایک ایسی تنظیم بنانے کا سوچا جس کے پلیٹ سے عالمی عصری منظرنامے پر برصغیر کی نمائندگی کی جا سکے۔ چنانچہ ان طلباء نے سجاد ظہیر (۱۹۰۵ء-۱۹۷۳ء) کی رہنمائی میں 'انڈین پروگریسو رائیٹرز ایسوسی ایشن' کی بنیاد رکھی' لندن میں اس کا منشور لکھا گیا اور انہی خطوط پر ہندوستانی ادیبوں کی ایک تنظیم برصغیر میں قائم کرنے کی تجویز کے ساتھ اس منشور کی نقل محمود الظفر کو بھیجی گئی۔ فیضؔ اس بابت یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں کہ:

> ''سیاست میں تو ہم نے فوج میں جانے سے پہلے ہی حصہ لینا شروع کر دیا تھا.....محمود الظفر نے ہم سے کہا کہ ہم نے لندن میں ہندوستانی ترقی پسند مصنفین کی ایک ایسوسی ایشن قائم کی ہے اور اب چاہتے ہیں کہ وہ تنظیم ہندوستان میں بھی قائم کی جائے۔ کیا تمہیں اس میں کوئی دلچسپی ہے تو ہم نے کہا ہاں! ہم ضرور کام کریں گے۔''(۱)

> ''اُس دور میں دانشوروں کی منظّم تحریک موجود نہ تھی۔ عالمی سطح پر اسپین میں فرانکو کے خلاف دنیا بھر کے لکھنے والوں نے مزاحمتی علم بلند کیا ہوا تھا اور یہاں ہم غلام تھے.....اس نوعیت کی عالمی حالت میں خوش آئند اور اُمید افزا بات سوشلسٹ روس کی ریاست کا وجود تھا۔ روس نے تمام دنیا کے نوجوانوں کے ذہنوں پر انقلابی نقطۂ نظر سے سب سے زیادہ اور گہرا اثر کیا تھا۔ بھئی دنیا کا بیشتر حصہ اس وقت سامراجیوں کے چنگل میں تھا۔ لہٰذا اپنے ہاں ترقی پسند مصنفین کی انجمن کا معرضِ وجود میں آنا وقت کے تقاضے کے عین مطابق تھا۔''(۲)

انجمن ترقی پسند مصنفّین کا ۱۹۳۶ء میں باقاعدہ قیام عمل میں آیا تو فیضؔ انجمن کے بانی رُکن ہونے کے ساتھ ساتھ پنجاب شاخ کے سیکرٹری منتخب ہوئے۔ پنجاب کا مرکز چونکہ لاہور تھا اس لیے ہفتہ وار اجلاس کے لیے فیضؔ امرتسر سے لاہور جایا کرتے تھے۔ ۱۹۳۷ء میں فیضؔ کی کوششوں سے جلیانوالہ باغ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی ایک تاریخی کانفرنس کا انعقاد ہوا جس سے اس تحریک کو خاصی توانائی ملی (۳) انجمن میں شامل بیشتر لوگ مارکسی فکر کے حامل تھے اور چونکہ خود فیضؔ نے بھی اس کے قیام کا پس منظر انقلابِ روس کے اثرات قرار دیا ہے سو کچھ ہی عرصہ بعد ادیبوں کی اس انجمن کو کمیونسٹوں کا محاذ قرار دیا جانا ایک فطری امر دکھائی دیتا ہے۔ بہر کیف اس اقدام سے

ملازمت پیشہ ادیبوں کے لیے کھلے عام انجمن کی سرگرمیوں میں شامل ہونا ممکن نہ رہا لیکن فیضؔ ان حالات میں بھی انجمن کے لیے متواتر سرگرمِ عمل رہے۔ ۱۹۳۹ء میں جن دنوں فیضؔ اعلیٰ تعلیم کے لیے کیمبرج یونیورسٹی جانے کی تیاری کر رہے تھے، دوسری عالمی جنگ شروع ہوگئی۔ فاشزم یورپ کے دروازے پر دستک دے رہا تھا تو نازی ازم نے ہندوستان کا رُخ کرنا شروع کر دیا۔ برصغیر کے لوگوں کے پاس ایسے میں دو بہت واضح راستے تھے، ایک تو یہ کہ انگریزوں سے نجات حاصل کرنے کے لیے جاپانیوں کو کھلے دل سے خوش آمدید کہا جائے لیکن یہ ایک طاقت سے پیچھا چھڑا کر خود کو دوسرے سامراج کے سپرد کرنے والی بات تھی اور دوسرا یہ کہ انگریزوں کا فاشزم کے خلاف لڑنے میں ساتھ دیا جائے، فیضؔ اور اُن کی قبیل کے دوسرے دانشوروں نے موخرالذکر کو فوقیت دی۔ کہتے ہیں کہ:

> ''جرمنی نے اپنی ابتدائی فتوحات سے بدمست ہو کر روس پر حملہ کر دیا۔ روس اس وقت تمام دنیا کے مزدوروں کی جنگِ آزادی کا علمبردار تھا.....ہم جو عالمی مزدور تحریکوں کے باہم اشتراکِ عمل کے قائل رہے ہیں یہ کیسے دیکھ سکتے تھے کہ فسطائی اندھی طاقت دنیا کی پہلی مزدور ریاست کو تاراج کر دے۔ ہم نے فاشزم کے خلاف آواز بلند کی۔'' (۴)

یوں ہندوستانی فوج میں فیضؔ کی شمولیت ایک سیاسی حکمتِ عملی کے تحت دکھائی دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اُن کی فوجی خدمات دراصل سیاسی خدمات تھیں جن کا مقصد انگریز سامراج کا ساتھ دینا نہیں بلکہ فاشزم کی مخالفت تھا۔ اس مقصد میں دراصل انقلابِ روس کی رومانویت اور ایک مزدور ریاست کے سحر کو بڑا دخل تھا۔ ہندوستانی فوجیوں کو عالمی جنگ میں برطانیہ کا ساتھ دینے پر راضی کرنے کے لیے اُن کی ذہنی تربیت بھی ضروری تھی اور فیضؔ کی فوج میں شمولیت کے بعد پہلی دفعہ یہ نکتہ انگریز حکام کے سامنے رکھا گیا۔ فیضؔ ۱۹۴۲ء میں اپنے دوست مجید ملک کی تحریک پر بطور کپتان برٹش انڈین آرمی کے انٹر سروسز پبلک ریلیشنز ڈیپارٹمنٹ میں شامل ہوئے۔ اس محکمے میں اپنی ذمہ داریوں کے بارے میں بتاتے ہیں کہ:

> ''میرے ذمے ایک تو مختلف محاذوں پر ہندوستانی سپاہیوں کے لیے پبلک ریلیشنز یا اطلاعات بہم پہنچانے کا کام تھا یعنی فوجی اخبارات اور رسائل وغیرہ کی اشاعت، ریڈیو پر فوجی پروگرام وغیرہ وغیرہ اور کچھ برٹش انڈین آرمی کی ہائی کمان کو سیاسی مشورہ دینا۔'' (۵)

فوجی ملازمت کے عرصے میں فیضؔ اپنے ترقی پسند دوستوں اور کمیونسٹ رہنماؤں سے بھی مسلسل رابطے میں رہے بلکہ دہلی میں اُن کے ہاں کمیونسٹوں کے کچھ رسمی و غیر رسمی اجلاس بھی منعقد ہوئے لیکن یہ بات حکامِ بالا کے علم میں آنے کے بعد فیضؔ نے اپنے گھر پر ملاقاتوں کا یہ سلسلہ بند کر دیا تھا۔ فیضؔ کے فوج میں شمولیت کے فیصلہ پر

اسرارالحق مجاز (۱۹۰۹ء۔۱۹۵۵ء) اوراحمد ندیم قاسمی (۱۹۱۶ء۔۲۰۰۶ء) ایسے رفقائے کار نے ناپسندیدگی کا اظہار کیا۔ کچھ ناقدین نے اسے ہوسِ زر سے تعبیر کرنے کی کوشش بھی کی۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں کہ:

''فیضؔ کی فوجی ملازمت مجھے کچھ اچھی نہیں معلوم ہوئی۔ لیکن پھر ان خیالات سے اپنے آپ کو سمجھانے کی کوشش کی کہ انسان مجبور ہوتا ہے' جنگ نے حالات خراب کر دیے ہیں۔ معاشی اور اقتصادی نظام درہم برہم ہو گیا ہے۔ گرانی بڑھ گئی ہے' جینا دوبھر ہو گیا ہے۔ زیست دشوار ہے' یونیورسٹی اور کالج کی ملازمت میں کیا ملتا ہے۔''(۶)

فیضؔ ایسے سوشلسٹ کے بارے میں یہ خیال کرنا کہ انھوں نے بہتر معاشی مواقع دیکھ کر فوج میں شمولیت اختیار کی، کسی بھی طرح درست نہیں کیونکہ انھوں نے اپنی شمولیت کے تناظر میں کارفرما فکر کوئی جگہوں پر واضح کیا جو خالصتاً سیاسی مصلحت پر مبنی ہے۔ فیضؔ ایک نظریاتی آدمی تھے اور اگر معاش کا معاملہ اُن کے نزدیک اس قدر اہم ہوتا تو جن دنوں انجمن ترقی پسند مصنفین پر کمیونسٹ لیبل لگا اور صوفی غلام مصطفیٰ تبسم (۱۸۹۹ء۔۱۹۷۸ء) اپنی سرکاری ملازمت کے پیش نظر انجمن کی سیکرٹری شپ چھوڑ گئے، فیضؔ بھی اُس وقت ایم اے او کالج سے منسلک تھے لیکن انھوں نے سرکار کی ملازمت کی پروا کیے بغیر ترقی پسندوں کی سرگرمیوں میں باقاعدہ شرکت جاری رکھی۔ اور دوسری بات یہ کہ جب برطانیہ اور امریکہ نے مل کر سوشلسٹ ریاست کے خلاف سازشیں شروع کیں تو فیضؔ کا میدانِ عمل تبدیل ہو گیا۔ انھوں نے ان سازشوں کا پردہ فاش کرنے کے لیے انگریزی فوج سے علیحدگی اختیار کر لی اور پچیس سو روپے ماہانہ کی ملازمت چھوڑ کر ایک ہزار روپے ماہانہ پر 'پاکستان ٹائمز' میں آ گئے۔ فیضؔ کے بارے میں ایسی قیافہ شناسائیاں اور بھی بہت سے ناقدین کی طرف سے وقتاً فوقتاً سامنے آتی رہی ہیں اور ستم ظریفی تو یہ ہے کہ اُن کی قربت میں ایک عرصے گزارنے والوں اور فیضؔ کے مزاج سے بخوبی واقف اصحاب کا بھی یہی رویہ رہا۔

فیضؔ کی عملی سیاست کا ایک اور پہلو ٹریڈ یونین تھی۔ ٹریڈ یونین سے دلچسپی فوج میں شمولیت سے قبل امرتسر میں ہی پیدا ہونا شروع ہو گئی تھی جب انھوں نے ٹیکسٹائل ورکرز یونین کے ایک عہدیدار بشیر احمد بختیار کی رہنمائی میں امرتسر کے اُس صنعتی علاقے کا رُخ کیا جو 'چھ ہرٹا' کہلاتا تھا اور یہاں بیشتر مزدور سکھ تھے' مسلمانوں کے محلے کا نام اسلام آباد تھا جہاں وہ کھڈیاں چلاتے اور گھریلو دست کاری کا کام کرتے تھے (۷) فیضؔ نے ان مزدوروں کی بنیادی تربیت کی طرف توجہ دی اور اُنھیں مزدوروں کے حقوق اور عالمی مزدور تحریکوں کے بارے میں آگاہ کیا۔ وہ مزدوروں کی ذہنی سطح پر آ کر تاریخ، جغرافیہ اور معاشرتی علوم کی تدریس کا کام بھی بخوبی انجام دیتے رہے۔ م۔ش سے

ایک گفتگو میں فیضؔ بتاتے ہیں کہ:

''میں نے امرتسر کے صنعتی علاقے میں کام شروع کیا اور مزدوروں کے مسائل میں دلچسپی لینا شروع کی۔ ان دنوں میں امرتسر لیبر فیڈریشن کا رُکن تھا۔ اس فیڈریشن کا آل انڈیا ٹریڈ یونین کانگرس سے الحاق تھا۔''(۸)

آل انڈیا ٹریڈ یونین کانگرس اُس وقت برصغیر کی سب سے نمایاں مزدور تنظیم تھی اور فیضؔ براہِ راست اس کی سرگرمیوں میں بھی شریک رہے۔ یوسف بلوچ لکھتے ہیں کہ:

''آل انڈیا ٹریڈ یونین کانگرس سرفہرست تھی جس کی بنیاد کمیونسٹوں اور اس وقت کے قوم پرستوں نے رکھی ان فریڈم فائیٹرز میں فیض احمد فیضؔ، سیف الدین کچلو، لالہ لاجپت رائے، مرزا محمد ابراہیم، سنتوش کمار، مہندرہ جیسے لوگ شامل تھے۔''(۸)

جن دنوں فیضؔ ہیلے کالج لاہور آئے وہاں رمیش چندر چارلی تانگہ یونین چلاتے تھے' چارلی کے توسط سے اُن کی ملاقات ٹریڈ یونین کے دوسرے لیڈروں سے ہوئی اور باہمی تعاون سے دوسال تک ٹریڈ یونین میں وہ تنظیمی خدمات انجام دیتے رہے(۹) اس کے بعد فیضؔ برٹش انڈین آرمی میں شامل ہو گئے اور پھر ٹریڈ یونین کی سرگرمیوں میں شریک نہ رہ سکے۔

پاکستان کا قیام عمل میں آیا تو یہاں ایک نئی تنظیم 'پاکستان ٹریڈ یونین فیڈریشن' کی بنیاد رکھی گئی۔ اس کے عہدے داروں میں مرزا محمد ابراہیم (صدر)، محمد افضل (سینئر نائب صدر)، فیض احمد فیضؔ (نائب صدر) اور ایم اے مالک (جنرل سیکرٹری) شامل تھے۔ اسی دور میں ریلوے ورکرز یونین میں انھوں نے اپنی صحافتی مصروفیات کے باوجود خصوصی دلچسپی لی۔ یوسف بلوچ لکھتے ہیں کہ:

''فیض احمد فیضؔ ریلوے ورکرز یونین کے دفتر یونائیٹڈ اہاؤس گڑھی شاہو میں باقاعدگی سے آ کر بیٹھتے اور محنت کشوں کو ملنے والی انتظامیہ کی طرف سے چارج شیٹ یا شوکاز نوٹس کا جواب دیتے۔ فیض احمد فیضؔ خود اسے انگریزی میں لکھتے اور پھر اپنے ہاتھ سے رائیٹر پر ٹائپ کر دیتے۔''(۱۰)

علاوہ ازیں فیضؔ نے پوسٹل ورکرز اور لوئر گریڈ اسٹاف یونینز بھی تشکیل دیں اور انھیں ملکی سطح پر منظم کیا۔ وہ اس یونین کے صدر جبکہ مولوی گل چیں نائب صدر رہے۔ ۱۹۴۸ء میں اقوامِ متحدہ کے ذیلی ادارے آئی ایل او (انٹرنیشنل لیبر آرگنائزیشن) کے زیرِ اہتمام سان فرانسسکو میں ایک بین الاقوامی کانفرنس منعقد ہوئی جس میں فیضؔ نے پاکستان کی مزدور کمیونٹی کی نمائندگی کی۔ اسی طرح کی دوسری کانفرنس جنیوا میں ۱۹۴۹ء میں منعقد ہوئی تو اُس میں

بھی فیضؔ شریک ہوئے۔

قیامِ پاکستان کے بعد ۱۹۴۸ء میں 'کمیونسٹ پارٹی آف پاکستان' کا قیام عمل میں آیا۔فیضؔ کے بارے میں اُن کے تمام ناقدین اور خود انھوں نے بھی کئی جگہوں پر یہ واضح کیا ہے کہ وہ اس پارٹی کے ساتھ قیامِ پاکستان سے پہلے اور بعد میں کبھی بھی منسلک نہ رہے۔ یہ بات اس حد تک تو درست ہے کہ کمیونسٹ پارٹی میں اُن کی باقاعدہ رُکنیت کی تصدیق نہیں ہوتی لیکن اس پارٹی کے ساتھ اُن کی نظریاتی وابستگی سے کسی طور بھی انکار ممکن نہیں بلکہ عملی طور پر بھی وہ اس پارٹی کی تنظیم سازی کے لیے دوستوں کو مشورے دینے کے ساتھ ساتھ ہر ممکن تعاون کرتے رہے۔قیامِ پاکستان کے بعد اس پارٹی سے اُن کی وابستگی کا ایک ثبوت عابد حسن منٹو کے ان الفاظ سے ملتا ہے کہ:

> ''قیامِ پاکستان کے بعد جب کمیونسٹ پارٹی کو از سرِ نو منظّم کیا گیا تو ان دنوں ہر رکن کے لیے ضروری تھا کہ وہ کسی ماس فرنٹ پر بھی کام کرے۔فیضؔ صاحب نے ٹریڈ یونین کا انتخاب کیا۔ان کا ٹریڈ یونین میں جانا اس بات کی دلیل تھا کہ دانشوروں، ادیبوں اور مزدوروں کا کاز ایک ہی ہے۔''(۱۱)

فیضؔ ٹریڈ یونین کے ساتھ منسلک تھے اور اس ادارے کی باقاعدہ رُکنیت کے حامل تھے اور درج بالا اقتباس سے اشارہ ملتا ہے کہ مذکورہ ادارے میں رہتے ہوئے اُن کا 'کاز' وہی تھا جو کمیونسٹ پارٹی کا تھا۔ عابد حسن منٹو مزید واضح کرتے ہیں کہ:

> ''مجھے یہ تو نہیں معلوم کہ وہ باقاعدہ پارٹی کے کسی سیل کے ممبر تھے یا نہیں البتہ انھوں نے ہمیشہ پارٹی ڈسپلن کو مانا۔''(۱۲)

فیضؔ کمیونسٹ پارٹی کے کسی سیل کے ممبر خواہ نہیں تھے لیکن یہ طے ہے کہ وہ پارٹی کے لیے متحرک ضرور رہے اور ٹریڈ یونین میں رہتے ہوئے ملکی اور بین الاقوامی سطح پر جو سرگرمیاں انجام دیں وہ کمیونسٹ پارٹی کے منشور کا بنیادی حصہ تھیں۔سو ایسے میں اس بات کی اہمیت ثانوی ہو جاتی ہے کہ وہ پارٹی کی ممبر شپ رکھتے تھے یا نہیں' گویا ۱۹۵۱ء میں پنڈی سازش کے الزام میں دھر لیے جانے کے اسباب میں برٹش انڈین آرمی میں سابقہ خدمات اور حکمرانوں کے اُن سے ذاتی عناد کے علاوہ فیض کی کمیونسٹ پارٹی سے وابستگی بھی شامل ہے۔ پنڈی سازش کیس کے حوالے سے ایک عرصہ تک منظر نامہ واضح نہ ہو سکا تھا کیونکہ اس سازش میں ملوث مجرموں پر مقدمہ چلانے کے لیے ایک خصوصی ٹربیونل کے قیام کا جو ایکٹ ۱۶/اپریل ۱۹۵۱ء کو منظور کیا اُس میں کیس کی کاروائی کو مکمل طور پر خفیہ رکھنے کا غیر معمولی اہتمام کیا گیا تھا' وکیل تک کو کوئی بات افشا کرنے پر دو سال کی سزا تجویز کر دی گئی۔(۱۳) پنڈی سازش کا پس منظر دراصل پاکستان اور ہندوستان کے درمیان ہونے والی پہلی جنگ تھی جو کشمیر کے محاذ پر ۲۱/اکتوبر ۱۹۴۷ء سے

۳۱ر دسمبر ۱۹۴۸ء تک جاری رہی۔ یکم جنوری ۱۹۴۹ء کو وزیرِ اعظم پاکستان لیاقت علی خان نے اعلیٰ فوجی افسران کو اعتماد میں لیے بغیر اقوامِ متحدہ کے ایما پر بھارت کے ساتھ فائر بندی کا اعلان کر دیا جس پر فوج کا ردِ عمل بہت شدید تھا۔ میجر جنرل اکبر خان نے' جو پنڈی سازش کا بنیادی کردار تھے اسے حکومت وقت کا نہایت غلط فیصلہ قرار دیا۔ فوجی افسران حکومتی پالیسیوں سے متنفر ہونے کے بعد ۱۹۴۹ء میں حکومت گرانے کے بارے میں سوچنا شروع کر چکے تھے۔ پنڈی سازش میں کمیونسٹ پارٹی آف پاکستان ۱۹۵۰ء میں ملوث ہوئی اور اس میں بنیادی کردار اکبر خان کی بیوی نسیم اکبر خان کا تھا جو کمیونسٹ پارٹی کے لیے مختلف حوالوں سے سرگرمِ عمل تھیں۔ حسن ظہیر لکھتے ہیں کہ:

> ''اکبر خان پر سب سے قوی اور فیصلہ کن اثر ان کی بیوی کا تھا جن کے عزائم بھی اونچے تھے اور وہ نظریاتی اعتبار سے بھی متحرک تھیں۔ وہ کمیونسٹ پارٹی کے لیے چندہ جمع کرتی تھیں اور خود بھی پچاس روپے ماہانہ دیتی تھیں..... مسز اکبر خان کی بہن ممتاز جمال کمیونسٹ پارٹی کی رکن تھیں۔ انہوں نے اکبر خان پر دباؤ ڈالا کہ اپنی سازش میں شریک ساتھیوں کو عملی کمیونسٹ بنائیں..... کمیونسٹ پارٹی کے سلسلے میں اکبر خان کا رویہ نظریاتی سے زیادہ عملی تھا۔ وہ اپنے تختہ اُلٹانے کے منصوبوں میں سیاسی حمایت چاہتے تھے اور وہ انھوں نے کمیونسٹوں سے حاصل کر لی۔'' (۱۴)

فیضؔ اس سازش کا حصہ یقیناً کمیونسٹ پارٹی کے توسط سے ہی بنے۔ فیضؔ اور اکبر خان کے مراسم کافی پرانے تھے۔ فیضؔ اکثر اُن کے ہاں قیام کرتے تھے۔ دونوں اصحاب ایک دوسرے کی صلاحیتوں کے بھی مدح تھے۔ فیضؔ سے ایک ملاقات میں جب اکبر خان نے اُنھیں حکومت گرانے کے منصوبے کے بارے میں بتایا تو اُنھوں نے کمیونسٹ پارٹی کی قیادت کو اس معاملے میں فیصلہ ساز قوت قرار دیا۔ جب معاملہ پارٹی کی مرکزی قیادت کے سامنے رکھا گیا جس میں سجاد ظہیر، سبطِ حسن، سی آر اسلم، محمد افضل اور شوکت علی وغیرہ شامل تھے تو اُن میں سے کچھ نے پارٹی کو اس میں شامل نہ ہونے کا مشورہ دیا لیکن سجاد ظہیر اس حوالے سے مزید غور کرنا چاہتے تھے اور فیضؔ بھی اُن کے ہم خیال تھے۔ فیضؔ اس سازش کا حصہ کیونکر بنے اور وہ کس حد تک اس ٹیم میں سرگرم تھے، اس موضوع پر خود فیضؔ نے تفصیل سے روشنی ڈالنے کی کوشش کی نہ ہی اعتراف یا دفاع میں ہلکے پھلکے بیانات کے علاوہ کھل کر کچھ کہا۔ ممکن ہے اس کی بڑی وجہ لفظ 'سازش' ہو جس کی جگہ 'انقلاب' کا لفظ نہ لے سکا۔ بہر کیف اگر فیض یہ کہتے ہیں کہ:

قصۂ سازشِ اغیار کہوں یا نہ کہوں
شکوۂ یارِ طرحدار کروں یا نہ کروں (۱۵)

تو اس سے نہ صرف 'قصہ سازش اغیار' میں دلچسپی کا عنصر پیدا ہوتا ہے بلکہ 'شکوۂ یارِ طرحدار' میں بھی تجسس کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ بہرکیف اکبر خان اور اُن کے ساتھیوں نے منصوبے کی تاریخ اور وقت طے کر لیا تھا لیکن حبیب اللہ، صدیق راجہ، یوسف سیٹھی اور ظفر اللہ پوشنی، جن میں سے کچھ تو پہلے ہی ایوب خان اور حکومتی حلقوں سے مل گئے اور بقیہ بعد میں وعدہ معاف گواہ بن گئے' کی وجہ سے یہ منصوبہ کامیاب نہ ہو سکا اور حکومت کے خلاف ایک بڑی سازش قرار دے کر اس میں شامل تمام فوجی افسران اور سویلین گرفتار کر لیے گئے جن میں فیضؔ بھی شامل تھے۔ یہاں ضروری ہے کہ اس منصوبے کے بارے میں سجاد ظہیر اور فیض احمد فیضؔ کے بیانات بھی واضح ہو جائیں۔ فتح محمد ملک نے خلیق انجم کے سجاد ظہیر سے ایک انٹرویو کو مآخذ بناتے ہوئے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ اکبر خان کے گھر ہونے والے اجلاس میں بغاوت کی پوری اسکیم پر گفتگو ہوئی اور بعض افسروں نے مشورہ دیا کہ ابھی بغاوت مناسب نہیں ہے' صورتِ حال کا جائزہ لے کر سجاد ظہیر نے مشورہ دیا کہ ابھی بغاوت نہ کیجئے' اکبر خان نے یہ مشورہ مان لیا اور معاملہ تقریباً ختم ہو گیا۔(۱۶) اس بیان میں 'ابھی' کا لفظ بہرکیف معنی خیز معلوم ہوتا ہے گویا انھیں اسکیم سے اختلاف نہیں تھا بلکہ اس کے اطلاق کا وقت مناسب نہ ہونے پر اصرار تھا۔ فیضؔ اس حوالے سے کہتے ہیں کہ:

> ''قصہ صرف اتنا تھا کہ ہم لوگوں نے ایک دن بیٹھ کر بات کی کہ اس ملک میں کیا ہونا چاہیے؟ کس طریقے سے یہاں کے حالات بہتر بنائے جائیں' چونکہ ملک کو بنے ہوئے چار پانچ سال کا عرصہ گزر چکا تھا اور نہ یہاں آئین بنا تھا' نہ سیاست کا ڈھانچہ ٹھیک طریقے سے منظم ہوا تھا۔ ملک کے بحری، بری اور ہوائی افواج کے سربراہ لیاقت علی خان تھے۔ کشمیر کا قصہ بھی تھا..... چونکہ ان دوستوں سے میرے ذاتی مراسم تھے' اس لیے ہم بھی ان کی گفتگو میں شریک ہوتے تھے۔ انھوں نے خود ہی ساری منصوبہ بندی کی اور ہم سے کہا' ہماری بات سنئے' ہم نے ان کی بات سن لی۔ پھر انھوں نے خود ہی فیصلہ کیا کہ حکومت کا تختہ اُلٹنا چاہیے..... ہماری میٹنگ میں یہ فیصلہ ہو گیا تھا کہ ہمیں حکومت کا تختہ نہیں اُلٹنا ہے اور کسی نے اوپر جا کر مخبری کر دی کہ ہم لوگوں نے حکومت کا تختہ اُلٹنے کا منصوبہ بنایا ہے۔''(۱۷)

سجاد ظہیر اور فیضؔ کے بیانات سے یہ بات تو بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ بہرصورت حکومت کے خلاف ایک سازش تیار ہو رہی تھی یا ہو گئی تھی اور اُس میں مذکورہ دونوں اصحاب شریک بھی رہے البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس سازش کی جڑیں دراصل فوج کے اندر موجود تھیں۔ بہرکیف فیضؔ ۹/مارچ ۱۹۵۱ء کو گرفتار ہوئے۔ خصوصی ٹربیونل میں مقدمے کی سماعت ۱۵/جون کو شروع ہوئی جبکہ ۵/جنوری ۱۹۵۳ء کو مقدمہ کا فیصلہ سنایا گیا جس کے تحت فیضؔ کو چار سال قید با مشقت اور پانسو روپے جرمانہ کی سزا ہوئی۔ فیصلے کے وقت تک وہ قریباً دو برس قید کاٹ چکے تھے۔

ابتدائی تین ماہ انھوں نے سرگودھا اور فیصل آباد کی جیلوں میں قیدِ تنہائی میں گزارے بعدازاں حیدرآباد جیل منتقل کر دیا گیا۔ جولائی ۱۹۵۳ء میں انھیں، میجر اسحاق محمد اور کیپٹن خضر حیات کی معیت میں منٹگمری جیل بھیج دیا گیا۔ ۱۹۵۴ء میں مولوی تمیزالدین کیس (۱۸) کے فیصلے کے بعد پنڈی سازش کے ملزمان نے لاہور ہائی کورٹ میں اپنی حراست کے غیر قانونی ہونے کی درخواست دائر کر دی۔ جس پر بالآخر اُن کی رہائی کے احکامات جاری ہو گئے لیکن پوری طرح رہائی سے قبل ہی ۱۹۴۴ء کے نظر بندی آرڈیننس کے تحت دوبارہ گرفتار کر لیے گئے۔ ۱۲/اپریل ۱۹۵۵ء کو لاہور ہائی کورٹ نے مذکورہ آرڈیننس کے تحت پنڈی سازش کے قیدیوں کی گرفتاری بے بنیاد قرار دیتے ہوئے رہائی کا حکم دے دیا۔ پنڈی سازش کی اس پوری کہانی کے حقائق کیا تھے، اس پر تحقیق تو ظاہر ہے دستاویزات کی روشنی میں ہی ممکن تھی اور حسن ظہیر جو ایک ریٹائرڈ بیوروکریٹ ہیں نے بیشتر ایسی دستاویزات سے ہی حوالے دیے ہیں جو ان کے مفروضے کو درست ثابت کر سکیں یہاں تک کہ حسین سہروردی کے اس سازش کے ملزمان کی صفائی میں پیش کیے گئے دلائل کا کہیں کوئی ذکر موجود نہیں۔ پنڈی سازش کے محرکات کو سمجھنے اور اس پورے منظرنامے کے بے لاگ تجزیے کے لیے بہرصورت یہ تمام پہلو ملحوظ رکھنا ضروری ہوں گے۔

رہائی کے بعد فیضؔ نے 'پاکستان ٹائمز' کے مدیر کی حیثیت سے اپنی صحافتی زندگی کا دوبارہ آغاز کیا۔ اکتوبر ۱۹۵۸ء میں وہ ایفرایشیائی ادیبوں کی کانفرنس میں شرکت کے لیے تاشقند گئے۔ فیضؔ سوویت یونین کے دورے پر ہی تھے کہ پاکستان میں کمانڈر انچیف جنرل ایوب خان نے مارشل لاء نافذ کر کے ملک کی باگ ڈور سنبھال لی۔ دسمبر ۱۹۵۸ء میں پاکستان آمد پر انھیں سیفٹی ایکٹ کے تحت گرفتار کر کے پہلے لاہور جیل میں لے جایا گیا اور پھر شاہی قلعہ منتقل کر دیا گیا جہاں سے وہ اپریل ۱۹۵۹ء میں رہا ہوئے۔ رہائی کے بعد انھیں 'پاکستان ٹائمز' کی ادارت سنبھالنے کی پیش کش ہوئی لیکن اسے رد کر دیا۔ ۱۹۶۲ء میں انھیں سوویت یونین کی طرف سے امنِ عالم کے فروغ کے لیے خدمات کے اعزاز میں شہرۂ آفاق 'لینن امن انعام' سے نوازا گیا۔ اس سلسلے میں ماسکو میں منعقدہ تقریب سے خطاب کرتے ہوئے فیضؔ نے کہا کہ:

> ''سامراج اور غیر سامراجی قوتوں کی لازمی کشمکش کے علاوہ بدقسمتی سے بعض ایسے ممالک میں بھی شدید اختلافات موجود ہیں جنھیں حال ہی میں آزادی ملی ہے۔ ایسے اختلافات ہمارے ملک پاکستان اور ہمارے سب سے قریبی ہمسایہ ہندوستان اور بعض افریقی حکومتوں میں بھی موجود ہیں جو امن عالم اور انسانی برادری کی دوستی اور یگانگت کو پسند نہیں کرتیں۔ اس لیے صلح پسند اور امن دوست صفوں میں ان

اختلافات کے منصفانہ حل پر غور وفکر اور اس کے حل میں امداد دینا بھی لازم ہے۔۔۔ مجھے یقین ہے کہ انسانیت جس نے اپنے دشمنوں سے کبھی ہار نہیں مانی اب بھی فتح یاب ہو کر رہے گی۔''(۱۹)

دوسری عالمی جنگ میں امریکہ کی طرف سے ایٹم بم کے استعمال کے بعد سوویت یونین کی اپیل پر ہر ملک میں امن کمیٹیوں کا قیام عمل میں آیا تا کہ سامراجی طاقتوں کی جنگی تیاریوں کا سدِ باب کرنے کے ساتھ ساتھ مستقل امن کے قیام پر زور دیا جائے۔ فیضؔ پاکستان کی مرکزی کمیٹی کے صدر منتخب ہوئے۔ امنِ عالم کے لیے اُن کی کوششوں کے بارے میں سبطِ حسن لکھتے ہیں کہ:

''فیض صاحبؔ نے افسر شاہی کے عتاب کی پرواہ نہ کی۔ وہ امن کمیٹی کی سرگرمیوں میں بڑی پابندی سے شریک ہوتے اور لاہور، اوکاڑہ، گوجرانوالہ، لائل پور، غرض کہ جہاں کہیں امن کمیٹی کا جلسہ ہوتا، اس میں تقریر کرتے اور لوگوں کو بتاتے کہ سامراجی طاقتوں کی جنگی تیاریوں سے نہ صرف دنیا کا امن اور نو آزاد ملکوں کی آزادی ہی خطرے میں ہے بلکہ پاکستان جیسے پس ماندہ ملک کے ترقیاتی منصوبوں کے لیے بھی عالمی امن کتنا ضروری ہے۔''(۲۰)

اس کے بعد فیضؔ کی تصنیفی سرگرمیاں تو جاری رہیں لیکن سیاست سے عملی طور پر وہ کنارہ کش ہو گئے۔ ایوب خان تو اُن کے 'لینن امن انعام' پانے کے لیے ماسکو جانے کے پر بھی ناخوش تھے لیکن ذولفقار علی بھٹو کی طرف سے انھیں تعاون حاصل رہا۔ 'لیل ونہار' میں ملک کی عصری سیاسی ومعاشرتی فضا پر کافی عرصہ اداریے بھی لکھے اور پھر ضیاالحق دور میں 'لوٹس' کے مدیر ہو کر طویل عرصے کے لیے ملک سے باہر چلے گئے۔ فیضؔ کی شعری عظمت کا سب سے نمایاں پہلو یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں داخلی اور خارجی کیفیات کو غنائی لہجے کی آمیزش کے ساتھ پیش کیا جبکہ عملی زندگی میں فیضؔ انقلابی نظریہ کے داعی کے طور پر سرگرمِ عمل رہے۔ سوشلزم کے ساتھ اُن کی کمٹ منٹ آخر تک برقرار رہی، سوویت یونین اور مزدوروں کی حکومت کی رومانویت نے انھیں اپنے ملک میں بھی ایک ایسے ہی نظام کی ترویج کے لیے ہمیشہ اُکسائے رکھا اور جس حد تک ممکن تھا وہ اس کے لیے عملی طور پر بھی اقدامات کرتے رہے۔ انقلاب کی اسی خواہش نے انھیں ٹریڈ یونین کے لیے متحرک کیا اور اسی سوچ کے تحت انھوں نے سرکش فوجی افسران کے ساتھ بیٹھنے میں بھی پس وپیش نہ کیا جس کے نتیجے میں طویل عرصہ قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنا پڑیں۔ فیضؔ بلاشبہ اُس تحریک کا نام ہیں جو پاکستان کا ادبی وثقافتی حوالہ ہونے کے ساتھ ساتھ استحصالی طبقے کی سیاسی وفکری ترجمان ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ اشفاق حسین، فیض کے مغربی حوالے (مرتبہ)، اکتوبر ۱۹۹۲ء، لاہور، جنگ پبلشرز، ص ۶۴۱

۲۔ ایوب مرزا، ڈاکٹر، ہم کہ ٹھہرے اجنبی، جنوری ۱۹۹۶ء، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ص ۱۱۹۔۱۲۱

۳۔ ایضاً، ص ۱۲۵

۴۔ ایضاً، ص ۵۵۔۵۶

۵۔ ایضاً، ص ۵۷

۶۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، چند یادیں، چند تاثرات، مشمولہ: افکار فیض نمبر، کراچی، ۱۹۶۵ء، ص ۱۸۳

۷۔ عبداللہ ملک، لاؤ تو قتل نامہ مرا، جنوری ۱۹۸۵ء، لاہور، کوثر پبلشرز، ص ۱۱۶

۸۔ م۔ش، فیض کی کہانی، اُن کی اپنی زبانی، مشمولہ: باتیں فیض سے (مرتبہ: شیما مجید)، جون ۱۹۹۳ء، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ص ۳۲

۹۔ یوسف بلوچ، ٹریڈ یونین اور فیض، مشمولہ: ہفت روزہ، مزدور جدوجہد فیض نمبر، لاہور، جلد نمبر ۲۰، شمارہ نمبر ۶، ۱۴ر فروری ۲۰۰۸ء، ص ۳۹

۱۰۔ لاؤ تو قتل نامہ مرا، ص ۱۱۷

۱۱۔ ٹریڈ یونین اور فیض، ص ۳۹

۱۲۔ عابد حسین منٹو، ۱۴ر فروری ۲۰۰۸ء، انٹرویو (فاروق سلہریا، ناصر اقبال)، ہفت روزہ، مزدور جدوجہد فیض نمبر، لاہور، جلد نمبر ۲۰، شمارہ نمبر ۶، ص ۳۰

۱۳۔ ایضاً

۱۴۔ فتح محمد ملک، فیض: شاعری اور سیاست، ۲۰۰۸ء، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۴۴

۱۵۔ حسن ظہیر، راولپنڈی سازش ۱۹۵۱ء: پاکستان میں فوجی انقلاب کی پہلی کوشش (مترجم: سہیل انجم)، ۲۰۰۲ء، کراچی، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ص ۲۲۳

۱۶۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، فروری ۱۹۸۴ء، لاہور، مکتبہ کارواں، ص ۴۵

۱۷۔ طاہر مسعود، راولپنڈی سازش کیس پر ایک گفتگو، مشمولہ: باتیں فیض سے، ص ۲۵۸، ۲۵۹

۱۸۔ ۲۴/اکتوبر ۱۹۵۴ء کو گورنر جنرل غلام محمد نے دستور ساز اسمبلی تحلیل کر دی۔ محمد علی بوگرہ نئے وزیرِ اعظم منتخب ہوئے۔ تحلیل شدہ اسمبلی کے صدر مولوی تمیز الدین نے وفاق کے خلاف درخواست دائر کر دی۔ جس پر فیڈرل کورٹ نے یہ فیصلہ سنایا کہ دستور ساز اسمبلی کی قانون سازی میں گورنر جنرل کی منظوری ضروری ہے خواہ وہ دستور ادارے کے طور پر سرگرم ہو یا وفاقی مقنّنہ کی حیثیت سے۔ اس فیصلے کے بعد قانونی نقطہ نظر سے راولپنڈی سازش خصوصی ٹربیونل بھی باطل قرار پایا کیونکہ یہ بھی انہیں قوانین کی بنیاد پر تشکیل پایا تھا جن میں گورنر کی منظوری ضروری نہیں تھی۔

۱۹۔ فیض احمد فیض، فیض کی ایک یادگار تقریر، مشمولہ: ماہِ نو، بیادِ فیضؔ، لاہور، مئی جون ۲۰۰۸ء، ص ۱۳۵

۲۰۔ سبطِ حسن، سخن در سخن، ۱۹۸۷ء، کراچی، دانیال، ص ۸۷

❁ ❁ ❁

قلمی معاونین

- ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان
  ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، انقرہ یونیورسٹی
- محمد یوسف اعوان
  پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور
- ڈاکٹر محمد یوسف خشک
  صدر شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور
- عاصمہ رانی
  پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
- ڈاکٹر شفیق احمد
  پروفیسر شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
- غلام قاسم مجاہد ملک
  پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور
- ڈاکٹر محمد یوسف خشک
  صدر شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور
- ڈاکٹر فخر الحق نوری
  پروفیسر/صدر شعبہ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور
- ڈاکٹر روبینہ رفیق
  ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
- ڈاکٹر عقیلہ شاہین
  صدر شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
- ڈاکٹر ریحانہ کوثر
  اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، لاہور کالج برائے خواتین، لاہور

- ڈاکٹر رانا غلام یٰسین
  شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج جام پور، ضلع راجن پور
- ڈاکٹر شمیم طارق
  شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
- یٰسین آفاقی
  ایسوسی ایٹ پروفیسر، اسلام آباد کالج، اسلام آباد
- ڈاکٹر انوار احمد
  صدر نشین، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
- ڈاکٹر روبینہ ترین
  صدر شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- ڈاکٹر ناصر عباس نیئر
  استاد، شعبہ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور
- ڈاکٹر ضیاء الحسن
  ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور
- ڈاکٹر قاضی عابد
  ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- ڈاکٹر محمد آصف
  اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

حماد رسول
ریسرچ سکالر، شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

خاور نوازش
پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

○○○