# جرنل آف ریسرچ (اردو)

فیکلٹی آف لینگوئجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

شمارہ ۱۵ ISSN. 1726-9067 جون ۲۰۰۹ء

کیٹیگری "Y" ہائر ایجوکیشن کمیشن

شعبۂ اردو

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

Web Site: www.bzu.edu.pk

# فہرست


| نمبر شمار | مضمون | صفحہ نمبر |
|---|---|---|
| 1۔ | 'اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'(۱)ایک مطالعہ<br>ڈاکٹر نجیب جمال | 1 |
| 2۔ | محسن نقوی کے مذہبی قصائد<br>ڈاکٹر عقیلہ شاہین/سید شاکر حسین بخاری | 23 |
| 3۔ | پروین شاکر(محبت کی کہانی-نسوانی آواز میں)<br>ڈاکٹر عقیلہ بشیر | 33 |
| 4۔ | نوبل انعام کے لیے علامہ اقبال کی نامزدگی۔۔مفروضے سے حقیقت تک<br>ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی | 46 |
| 5۔ | وسطی جدید اردو تنقید:مغربی تناظر میں<br>ڈاکٹر ناصر عباس نیر | 56 |
| 6۔ | احمد ندیم قاسمی کی افسانوی تکنیک (آغاز سے ۱۹۴۷ء تک)<br>ڈاکٹر سلمان علی | 99 |
| 7۔ | غالب اور مومن کا تقابلی مطالعہ<br>ڈاکٹر جاوید بادشاہ | 108 |
| 8۔ | ڈاکٹر محمد علی صدیقی کی تنقید نگاری<br>ڈاکٹر ضیاء الحسن | 126 |
| 9۔ | آج کی پاکستانی عورت کے مسائل-فکرِ اقبال کی روشنی میں<br>ڈاکٹر روبینہ ترین | 137 |

| | | |
|---|---|---|
| 10۔ | قبل از فرید- پنجاب کے ادبی رجحانات<br>ڈاکٹر سعید بھٹہ | 156 |
| 11۔ | اُردو ادب پر صوبہ سرحد کی ثقافت اور آب وہوا کے اثرات<br>ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار | 175 |
| 12۔ | مستشرقین: ایڈورڈ سعید اور اقبال کا نقطۂ نظر<br>ڈاکٹر محمد آصف | 185 |
| 13۔ | توقیتِ علی گڑھ (حیاتِ سرسید کے تناظر میں)<br>ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ | 194 |
| 14۔ | مومنؔ کے ذہنی رجحانات-مقطعوں کی روشنی میں<br>اقصیٰ نسیم سندھو | 201 |
| 15۔ | منٹو کا اسلوب: مختلف اثرات کا مطالعہ<br>طاہرہ اقبال | 213 |

# 'اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'(۱)ایک مطالعہ

ڈاکٹر نجیب جمال*

**Abstract:**
This article is a research and critical analysis Qurat-ul-Ain Haider Novelette "Agly Janam Mohay Bitia Na Keejo". It explores the different aspects of the Novelette in the contest of modern critical modes. It analysis the theme presented in it. It tells us about the situation in which a woman in our society faces some problems for gender discrimination. Different characters of this story help us to understand the agony of a woman.

انگریزی ادب میں 'بابائے ناول نگاری' ہنری فیلڈنگ (۲) ناول کو ''نثر میں ایک طربیہ ایپک'' (Comic Epic Poem in Prose) کا نام دیتا ہے۔''(۳) اس کے خیال میں ناول چوں کہ معمولی اور عام زندگی پر لکھا جاتا ہے اس لیے اسے کامیڈی ہی کہا جانا چاہیے غالباً اس سے اس کی مراد زندگی کی بوالعجبیاں، ناہمواریاں اور مضحکہ خیزیاں ہوسکتی ہیں۔ اب اگر دیکھا جائے تو ہر چہ بادا باد کی دھن بھی زندگی سے لطف لینے اور محرومیوں، ناکامیوں اور حسرتوں پر اپنا ردِّعمل ظاہر کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔ فیلڈنگ کے استدلال سے سوا ہم ناول میں کامیڈی یا ٹریجڈی کے علاوہ تاریخ، سماج، تمدّن اور کلچر کی کارفرمائی کا تقاضا بھی کرتے ہیں اور چوں کہ کامیڈی کا افتراقی جوڑا (Binary Opposite) ٹریجڈی ہے تو اس سے کس طرح انکار کیا جاسکتا ہے کہ قدیم یونان کے ڈراموں اور روم وانگلستان کے رزمیوں میں زندگی کے یہ دونوں ہی رخ نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔ دورِ قدیم کی جنگیں، معرکے اور یلغاریں اس دور کے رزمیوں میں آج بھی زندہ ہیں مگر جیسے جیسے انسانی تاریخ کے قدم اُٹھتے گئے رزمیوں کی صورتیں بھی بدلتی گئیں۔ نئے المیے اور نئے طربیے لکھے گئے۔ ناولوں میں اس کی جو صورتیں سامنے آئیں ان میں زندگی کی ترجمانی کو تجربے اور موضوع کی تائید حاصل ہوئی۔ چناں چہ آج کے باشعور ناول نگار نے ناول کو نثر میں ایک آزاد تجربے کی حیثیت دی جس میں المیے اور طربیے کی پابندی ہٹادی گئی اور زندگی جیسی ہے اور جہاں ہے کی بنیاد پر ناول کا موضوع بنی۔ زندگی کے تجربوں کو ناول میں مختلف کرداروں کے وسیلے سے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ ناول نگار نے قصّہ لکھنے کے لیے گہری انسانی ہمدردی کو پیشِ نظر رکھا اور کسی نہ کسی طور زندگی کی لطافت کو مجروح کیے بغیر اس کے تنوّع کو ایک مخصوص فریم یا محدود دائرے ہی میں سہی مگر اپنے تجربے اور مشاہدے سے حاصل کیے ہوئے مواد کو ایک ناول،

* ڈین فیکلٹی آف آرٹس، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔

ناولٹ یا طویل مختصر کہانی جیسی ہیئتوں اور اپنے مخصوص اسلوب کے ذریعے پیش کرنا شروع کیا اور یوں ایک نیا رزمیہ، ایک نیا ڈراما یا زندگی کا ایک منفرد باب مرتّب کرنے کی کوششیں کیں۔

ناولٹ ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' (۴) کو نئی کہانی لکھنے اور سنانے کی ایسی ہی ایک کوشش قرار دیا جاسکتا ہے ۔ایک ایسی کوشش جس میں ناول کے مرکزی کردار رشکِ قمر کی زندگی ڈال سے گرے ہوئے ایک ایسے سوکھے پتے کی طرح دکھائی دیتی ہے جس کی زندگی کا فیصلہ ہواؤں کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا گیا ہے۔مگر زرد پتّوں کے بَن میں وہ اکیلی نہیں ہے اس کے ساتھ جمیلن ،صدف، ہرمزی خالہ اور خالو مُمّن بھی زندگی کی گاڑی کھینچتے رہتے ہیں، عذاب جھیلتے ہیں اور اپنے دنوں کو گوارا بنانے کے جتن کرتے رہتے ہیں۔ان کے سامنے زندگی کا صحرا ہے.....وسیع وعریض، اور بے سمتی کا سفر جس کی کوئی منزل نہیں بس پڑاؤ ہے یا ایک ماندگی کا وقفہ ہے اور یا پھر خالی رستہ جس میں صرف ایک دوقدم ساتھ چلنے والے ہم سفر ہیں اور اجنبیوں کی طرح راستہ بدلنے والے لوگ جن کی پھر سناؤنی ہی سنائی دیتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کا نام اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ممتاز ہونے کی سند حاصل کر چکا ہے۔اردو ناول کا قاری اور نقاد دونوں ہی اس کی عظمتِ فن کے قائل وگھائل دکھائی دیتے ہیں۔اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے تاریخ،فلسفہ اور آرٹ کو اپنے ناولوں میں اس طرح ہم آہنگ کر دیا ہے کہ اس مقام تک پہنچنا اب دور دور تک ممکن نظر نہیں آتا۔تاریخ کے جھروکوں سے جھانک کر انسان کو دیکھنا اور سمجھنا،مزید یہ کہ تاریخ کے ان دھاروں کی نشان دہی کرنا جہاں حسن اور فن یکجا ہو جائیں قرۃ العین حیدر کا امتیازِ خاص ہے۔ان کا دوسرا امتیاز یہ ہے کہ ان کی کہانی پڑھ کر قاری گم سم رہ جاتا ہے۔یہ اس قسم کی حیرانی ہے جسے گوئٹے نے 'فن کی انتہا' قرار دیا تھا۔کہانی سنانے کے اس فن کی بڑی عمدہ وضاحت گوپی چند نارنگ نے کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ کوئی کہانی پڑھ کر ہم دم بہ خود رہ جاتے ہیں یا سارا خون ذہن میں ایک نقطے پر سمٹ آتا ہے۔اچھے شعر کا معاملہ نسبتاً اتنا مشکل نہیں، اچھی کہانی کے ساتھ بہت کچھ جھیلنا پڑتا ہے۔درد کے کئی اَن دیکھے رشتے قائم ہو جاتے ہیں اور دبی دبی ٹیس رہ رہ کر اُٹھتی ہے۔''(۵)

زاہدہ حنا نے قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں اسی خصوصیت کو سراہا ہے، وہ لکھتی ہیں:

> ''درد کا وہ رشتہ جو دنیا بھر کے انسانوں کو ایک دھاگے میں پروتا ہے ان کی تحریروں میں سانس لیتا ہے۔''(۶)

قرۃ العین حیدر کی کہانیاں ہمیں دم بہ خود ہی نہیں کرتیں بلکہ کتنے ہی سوئے ہوئے درد جگا دیتی ہیں خصوصاً ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' کا قصہ تو کتنی ہی گم شدہ چوٹوں اور ان کے درد کی ٹیسوں کو پھر سے تازہ کر دیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے بارے میں تواتر سے یہ بھی کہا جاتا رہا کہ وہ طبقۂ اشرافیہ کی زندگی کو زیادہ سہولت بلکہ لطف لے لے کر بیان کرتی ہیں۔اسی وجہ سے اردو کی ایک اور ممتاز ناول نگار خاتون عصمت چغتائی نے ''پوم پوم ڈرالنگ'' کے نام سے ان کا خاکہ بھی لکھا تھا۔جس میں ان کی امارت اور بالائی طبقے سے محبت کا مذاق اڑایا گیا تھا۔ذاتی حوالے سے بھی ان کی تنک مزاجی اور زود رنجی مشہور ہے اور انہوں نے اپنی خاندانی وجاہت کا سکّہ جمانے کے لیے ''کارِ جہاں دراز ہے'' جیسی اردو کی سب سے طویل سوانح لکھی اور اس میں بھی کہانی کے فن کو برتا۔اپنی اس کتاب اور بیشتر افسانوں میں وہ اشرافیہ کی رومانی زندگی پر فریفتہ نظر آتی ہیں۔قرۃ العین حیدر کے یہاں ''ستاروں سے آگے'' کی جو سجی ہوئی کہکشاں اور خوابوں کی دنیا نظر آتی ہے تقسیم ہند اس کی حد ہے مگر تقسیم کے فوراً بعد یہ سارے خواب، یہ سارے رومانس اور یہ سارے صنم خانے کیونکر بکھر کر رہ گئے۔اس سوال کا جواب یہ دیا گیا کہ:

> ''دراصل یہ وہ دنیا ہے جو حصولِ آزادی اور تقسیمِ ملک سے قبل جاگیرداری اور تعلقہ داری نظام پر مبنی جمع جمایا، نہایت قدیم اور مضبوط معاشرہ تھا جس کی بنیاد پر انگریزوں کے زیر اثر ایک ''اینگلو انڈین'' معاشرے نے جنم لیا تھا۔جس میں بڑے بڑے سول افسران اور ان کی اولادیں شامل تھیں جو مغربی تہذیب اور طرزِ زندگی کو اختیار کرنا اپنے لیے باعث افتخار تصوّر کرتی تھی۔یہ معاشرہ قیامِ پاکستان کے بعد بکھر کر رہ گیا اور ہندوستان میں زرعی اصلاحات اور زمین داری نظام کے خاتمے کے نتیجے میں اس طبقے کی بنیادیں ہل گئیں تو ''ستاروں سے آگے'' کے امراء اور رؤسا کے طبقے کو اس کی حقیقت معلوم ہوگئی۔قرۃ العین حیدر کی تمام رومانیت آن کی آن میں محض ایک سال کے دوران ختم ہو جاتی ہے۔قرۃ العین حیدر کی قلبِ ماہیت کو صرف اس پس منظر میں صحیح طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔''(۷)

ڈاکٹر انوار احمد کا یہ کہنا بھی بجا ہے کہ:

> ''اردو افسانے کی خوش قسمتی ہے کہ قرۃ العین حیدر کے رومانوی وژن کو وقت کے

ساتھ ساتھ خلاؤں کے اس پار سے زمین کے رنگ سمیٹنے کے لیے اجتماعی زندگی
کی معنویت یا بے معنویت سے وصال کی خاطر لوٹنا پڑتا ہے۔''(۸)

''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' بھی اجتماعی زندگی کی معنویت یا بے معنویت سے اتصال ہی کی کہانی ہے۔اس کہانی کا عنوان پوربی کے اس گیت سے اخذ کیا گیا ہے:

اورے بدھاتا بنتی کروں تورے پیاں پڑوں بارم بار  اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو چاہے نرک دیجوڈار

جس کے آفاقی ہونے کی گواہی اس گیت کے بول ہی نہیں قصّے کے کردار بھی دیتے ہیں۔کہانی کیا ہے ایک عورت کا دائمی دکھ ہے۔قرۃ العین حیدر نے ناولٹ میں ایک مقام پر عورت کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

''پیدا ہوتی ہے تو اس کی ماں روتی ہے کہ جانے کیسا نصیبہ لے کر آئی ہے۔
وداع ہوتی ہے تو ماں پچھاڑیں کھاتی ہے کہ نجانے سسرال میں اس پر کیا بیتے
گی.....''(ص۵۵۷)

''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو''ایک ننگے پاؤں سفر کرنے والی عورت کی کتھا ہے جو نہ جانے کیسے زندگی کے اتنے ہفت خواں طے کر گئی اور جو کتنی ہی بستیوں،شہروں اور نگروں کی خاک چھان کر لکھنؤ کی خاک چومنے واپس آئی تھی اپنے میلے آئینے میں زندگی کے کتنے ہی عکس دیکھنے کے بعد وہ لوٹی تھی۔کہاں سے چلی تھی اور کہاں آ گئی تھی۔کیا یہ مظلومیت کا سفر تھا،کیا اس کا وجود ایک مسلسل فریاد تھا،کیا یہ مجبوریوں،محرومیوں اور ناکامیوں کی کتھا تھی،کیا یہ اختیار واعتبار کا تجربہ تھا،کیا یہ بنیادی انسانی حقوق کی کوئی جنگ تھی یا شعور وآگہی کی کوئی منزل تھی جو تلاش،جستجو اور لاحاصلی کے سفر پر ختم ہوتی ہے۔خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا۔آیئے اس کہانی کا انجام دیکھتے ہیں مگر یاد رہے کہ یہ انجام عام ناولوں کی طرح کسی اچھی دعوت کے خاتمے کا سا نہیں ہے بلکہ وہ حقیقی اور فطری انجام ہے جو ایک عمر کی لاحاصلی کا نتیجہ ہوسکتا تھا:

''قمرن کھپریل میں آئی۔بوسیدہ تخت کو جھاڑن سے خوب اچھی طرح صاف کیا
اس پر چادر بچھائی اور ساری اپنے سامنے پھیلا کر اس پر چھپے ہوئے بیل بوٹوں کو
غور سے دیکھا۔سوئی میں سفید دھاگہ پرویا۔دیوار کے سہارے بیٹھ کر ساری کا
آنچل گھٹنوں پر پھیلایا اور بوٹا کاڑھنا شروع کیا۔تب وہ دفعتاً اپنا سر گھٹنوں پر
رکھ کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔''(ص:۵۷۲)

کہانی کا یہ اختتامیہ، حوالہ ہے ایک طویل مسافت طے کرنے کے بعد لاحاصلی کا، ایک دائرے میں سفر کرنے کا اور ایک زمانے کی سیر کرنے کے بعد تھکن اتارے بغیر پھر ایک اور سفر پر نکلنے کا۔

''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' کہانی ہے رشکِ قمر عرف قمرن عرف میلے والی امرتی (۹) کی زندگی کے سفر کی جو پہلی مرتبہ پیر ہنڈے شاہ کے عرس کے میلے میں جارجٹ کا بوسیدہ سبز دوپٹہ اوڑھے ایک نوعمر لڑکی کے روپ میں دکھائی دیتی ہے:

> ''ایک سفید ریش بڑے میاں 'ہر مال ملے گا چار آنے' کی صدا لگا رہے ہیں۔ ان کی دکان فیتوں میں ٹنگے بندے، کلپ، ہاروں اور نقلی گھڑیوں پر مشتمل ہے۔ میلے والیاں ہیں کہ اس ڈیپارٹمنٹ اسٹور پر ٹوٹی پڑ رہی ہیں۔
>
> ''یہ کلپ کیا بھاؤ دیا'' ایک نوعمر لڑکی جارجٹ کا بوسیدہ سبز دوپٹہ سر سے لپیٹ کر اکڑوں بیٹھ جاتی ہے۔
>
> ''ہر مال ملے گا چار آنے..... بٹیا!''
>
> لڑکی دوپٹے کے کونے کی گرہ کھول کر چونی نکالتی ہے۔ پھر ایک ہار للچائی نظروں سے دیکھتی ہے۔ انٹی میں فقط چار آنے باقی ہیں۔ ابھی جمیلن کے لیے بھی کچھ خریدنا ہے۔
>
> ''اچھا ایک کلپ اور دے دو..... وہ لال والا۔ ہماری چھوٹی بہن کے لیے.....''
>
> لڑکی نے زرد کیلے کی قمیض اور نیلے رنگ کی ساٹن کی شلوار پہن رکھی تھی۔ کلائیوں میں ہری ریشمین چوڑیاں۔
>
> ''رشکِ قمر.....او! رشکِ قمر.....'' بھیڑ میں سے آواز آتی ہے۔ (ص:۵۳۷)

یہی وہ رشکِ قمر ہے جو امرتی کہلاتی ہے اور جو اپنی خالہ ہرمزی، خالو جمن خاں اور اپنی خالہ زاد بہن جمیلن کے ساتھ میلے میں اپنا آئٹم پیش کرنے آئی ہے۔ رشکِ قمر گانا شروع کرتی ہے:

> ''سفر ہے دشوار..... سفر ہے دشوار..... خواب کب تک..... بہت بڑی منزل عدم ہے۔'' (ص:۵۳۸، ۵۳۷)

جمیلن جو پاؤں سے لنگڑی ہے مصرع ثانی اٹھاتی ہے:

''نسیم جاگو.....نسیم جاگو.....کمر کو باندھو اٹھاؤ بستر کہ رات کم ہے.....

(ص:۵۳۸)

سامعین گیت کے بولوں، گائیکی کے سلیقے اور شین قاف سے درست لب و لہجے سے لطف اندوز ہورہے ہیں:

''جوانی وحسن، جاہ ودولت، یہ چند انفاس کے ہیں جھگڑے.....اجل ہے استادہ دست بستہ، نوید رخصت ہر ایک دم ہے''.....

''.....نیاز ہے بے نیازیوں سے، بغل میں دل صورتِ صنم ہے.....مآلِ کارِ جہانِ فانی کبھی نہیں ایک قاعدے پہ..... جو چار دن ہے وفورِ راحت تو بعد اس کے غم والم ہے۔''(ص:۵۳۸)

''بڑی لڑکی رشکِ قمر عرف قمرن عرف امرتی ٹھمکی لگاتی گاؤں کے سفید پوشوں کی طرف جاتی ہے جو اسے چونی اٹھنی دیتے ہیں۔ سب ملا کے ساڑھے نو روپے بنے۔ رشکِ قمر مایوسی سے پیسوں پر نظر ڈال کر ان کو دوپٹے کی گرہ میں باندھ لیتی ہے۔''(ص:۵۳۸)

رشکِ قمر کا یہ کنبہ جو چار افراد کا نڑے خالو(۱۰)، سڑن خالہ(۱۱) اور لنگڑی بہن(۱۲) پر مشتمل ہے۔ فرقان منزل کے شاگرد پیشے میں ایک کرایے کی کوٹھڑی میں رہتا ہے جہاں ڈپٹی صاحب اپنی کنجوس بیوی اور بیٹے آغا فرہاد کے ساتھ براجمان ہیں اور دل میں رشکِ قمر سے متعہ کرنے کی تمنا رکھتے ہیں، غلطی سے اپنی اس خواہش کا اظہار اپنی بیوی سے کر بیٹھتے ہیں۔ ڈپٹائن کا غصہ بجلی بن کر سڑن خالہ پر گرتا ہے اور وہ انہیں حسین آباد کی خانگیوں کا ٹبر قرار دے کر وہاں سے نکل جانے کو کہتی ہے۔ مگر فرہاد کے ارادے کچھ دور رس ہیں۔ رشکِ قمر جو پچھلے دو سال سے یہاں مقیم ہے اور سکول بھی جاتی رہی ہے فرہاد کو بتاتی ہے کہ وہ لوگ گاؤں گاؤں گھومتے تھے اور گاتے بجاتے تھے پھر شہر آ گئے۔ گانا بجانا ترک کیا۔ خالو حجام تھے وہی کام یہاں آ کر شروع کر دیا۔ فرہاد کے ہاتھ میں 'دیوانِ فانی' دیکھ کر رشکِ قمر اس سے کتاب لے کر فانی کی ایک غزل گنگنانے لگتی ہے اور فرہاد مسحور ومبہوت رہ جاتا ہے اور پھر یک لخت کرسی سے اٹھ کر کہتا ہے:

''رشکے..... ملاؤ ہاتھ.....تمہارا کیریئر سمجھ میں آ گیا ہم تمہیں شاعرہ بنائیں

گے.....''(ص:۵۴۲)

یوں رشکِ قمر آل انڈیا مشاعروں کی ہونہار شاعرہ کے طور پر متعارف ہوتی ہے اور اپنے ترنم سے مشاعرے لوٹنے لگتی ہے ان مشاعروں اور ریڈیو کے پروگراموں سے اتنی آمدنی شروع ہوجاتی ہے کہ وہ ڈپٹی صاحب کے شاگرد پیشے کی کوٹھڑی سے پاٹے نالے کے ایک مکان میں منتقل ہوجاتی ہے۔خالو ایک جلد ساز کے یہاں ملازم ہو جاتے ہیں۔جمیلن کی نئی بے ساکھی آجاتی ہے اور زندگی اب ایک ڈھرے پر آجاتی ہے۔فرہاد اسے ایک بہت مخلص انسان اور آرٹ لوّر مسٹر نریندر کمار ورما جرنلسٹ سے ملواتا ہے جہاں اس کی ملاقات ایک پہاڑی لڑکی سے ہوتی ہے، ستواں ناک، کنول نین، پتلی کمر..... یہ تھی موتی جو علی گنج کے میلے میں ہنومان جی کے مندر کے باہر ایک پیڑ کے نیچے کھڑی کجری گا رہی تھی پوری ٹولی کے ساتھ۔ورما صاحب اسے کسی طرح اپنے ساتھ لے آئے تھے۔ورما صاحب ایک آرٹ سکول 'سونگ برڈز' قائم کر دیتے ہیں۔رشکِ قمر، جمیلن اور موتی بحیثیت لوک گیت ایکسپرٹ اس سے متعلق ہوجاتی ہیں اور ورما صاحب مینجنگ ڈائریکٹر کے نام کی تختی اس آرٹ سکول کے باہر نصب کر دی جاتی ہے۔ پہاڑی لڑکی کو موتی سے صدف آرا بیگم، جمیلن کو اس کی بنگالی شباہت اور ملاحت کی وجہ سے کماری جل بالا لہری کا نام دے دیا جاتا ہے۔کیریئریوں بھی بنایا جاتا ہے۔ادبی رسالے 'گوہر شب چراغ' کا ڈیکلریشن حاصل کیا جاتا ہے۔ کنسرٹ ہوتے ہیں، لائٹ میوزک کی محفلوں میں غزلیں اور گیت گائے جاتے ہیں۔ادبی رسالے کے پہلے ہی شمارے میں رشک قمر کے بارے میں مضمون لکھنے کا ارادہ کیا جاتا ہے۔چند عنوانات رشک قمر کو پیش کیے جاتے ہیں۔''رشکِ قمر کی شاعری/ کا نظریہ فن/ کا فلسفہ حیات/ کے ساتھ ایک شام/ کے شب و روز''(ص:۵۴۷)وغیرہ آخری عنوان رشکِ قمر کو بھی پسند آتا ہے مگر اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنی سرگزشت بھی سنائے۔

رشکِ قمر اپنی رام کہانی سنانا نہیں چاہتی مگر جمیلن اپنی بات شروع کر دیتی ہے کہ وہ لنگڑی ہی پیدا ہوئی تھی۔ گلیوں میں رل کے، لوٹ پیٹ کر پانچ چھ سال کی ہوئی گھر کا خرچ چلانے والی خالہ رہ گئی تھیں انہیں بھی تپ دق ہوگئی۔رشکِ قمر کی امّاں جو کچھ جوڑ جکوڑ گئی تھیں وہ خالہ کی دوادارو میں اُٹھ گیا۔ڈاکٹروں نے علاج کے لیے بھوالی لے جانے کا کہا جو پیسہ بچا کھچا تھا اسے لے کر ہرمزی خالہ نے بھوالی جانے کی ٹھانی۔خالو کا قضیہ یہ تھا کہ جمیلن کے عقیقے کے لیے بلائے گئے تھے۔پہلے کبھی کبھار آنکلتے پھر خالہ کی بیماری کے دنوں میں ایسی ہمدردی ہوئی کہ جب لوگ ان کی بیماری کی وجہ سے ملنا جلنا چھوڑ گئے تو یہ دوا علاج کی بھاگ دوڑ کے علاوہ باہر کے کام کرنے لگے۔رشکِ قمر اس وقت گیارہ اور جمیلن چھ برس کی تھی۔جُمّن خان خالو پیشے کے اعتبار سے حجام تھے۔بیوی بچے مر چکے تھے۔محبت

اپنائیت کے دو بولوں کے بھوکے تھے بھوالی کے لیے ساتھ ہو لیے اور یوں حسین آباد چھوٹ گیا۔ جُمّن خان یک چشم تھے، ''بڑے عیبی، گانجے اور افیم کی لت انہیں، جوا یہ کھیلیں'' (ص: ۵۴۸)..... بھوالی کے لیے ٹرین کا سفر شروع ہوا تو عورتیں زنانہ تھرڈ کلاس میں اور جُمّن خان مردانے میں سوار ہوئے۔ خالہ نے سارا پیسہ ان کے حوالے کر دیا۔ ٹرین کاٹھ گودام پہنچی تو جُمّن خان ڈبّے سے اُتر کر دھاڑیں مار مار کر رونے لگے اور بولے رات کو سوتے میں کسی نے جیب کاٹ لی۔ اب کیا تھے رو دھو کر پلیٹ فارم پر بیٹھ گئے۔ جُمّن خان حجام تھے اور اپنی کسبت ساتھ لائے تھے۔ پلیٹ فارم پر مسافروں کی حجامت بنانے لگے۔ خالہ ہارمونیم اور ڈھولکی ساتھ لائی تھیں۔ ڈھولک انہوں نے رشکِ قمر کے آگے سرکا دی اور اس نے گانا شروع کر دیا۔ نینی تال جانے والے امیر لوگ گانا سن کر اِدھر آنے لگے۔ روپیہ دو روپیہ دے جاتے پھر پولیس نے وہاں سے ہنکال دیا تو نزدیک لکڑیوں کے ڈھیر میں ایک سائبان میں جا بیٹھے۔ ''کاٹھ گودام'' نینی تال کے قریب تھا آب و ہوا نے رنگ دکھایا خالہ کی طبیعت بہتر ہونے لگی۔ اب یہ ٹولی آس پاس کے گاؤں میں گانے بجانے لگتی ہے۔ جُمّن خان کو ذات کا بھانڈ بتایا گیا ہے۔ انہیں جو تین چار نقلیں یاد رہ گئی تھیں وہ میلوں ٹھیلوں میں وہی پیش کرتے۔ رشکِ قمر اور جمیلن گاتیں اور خالہ ڈھولک بجاتیں۔ گنواروں نے جمیلن کا نام جلیبی اور رشکِ قمر کا امرتی رکھ چھوڑا۔ یہ زمانہ پاکستان بننے کے قریب کا زمانہ تھا۔ سکھ ریفیو جی اس علاقے میں آباد ہونے لگے تو وہ ان کے گانوں اور نقلوں سے بے گانہ تھے۔ اسی زمانے میں ایک سرائے میں قیام کے دوران ڈاکو آ گئے اور انہوں نے رشکِ قمر کو اٹھانے کی کوشش کی۔ رمضان کا مہینہ تھا، سحری کا وقت ہونے کی وجہ سے لوگ جاگے ہوئے تھے۔ شور مچانے پر ڈاکو بھاگ گئے اور یہ کنبہ لکھنؤ آ کر آغا فرہاد کے شاگرد پیشے میں ایک کوٹھڑی کرائے پر لے کر رہنے لگا۔ جمیلن کے قصہ ختم کرنے پر صدف آرا آنسو بہاتی دکھائی دیتی ہے۔ ورما صاحب پوچھتے ہیں:

''مگر تعجب ہے رشکِ قمر تم لوگ بھابھر کے علاقے میں پلی بڑھیں اور اردو تمہاری اتنی نفیس ہے۔'' (ص: ۵۵۰)

آغا فرہاد اس کا جواب دیتے ہیں کہ ''ورما صاحب..... جان صاحب کی ریختی خانگیوں ہی کی زبان تھی۔'' اس موقع پر یہ بھی کھلتا ہے کہ یہ لوگ ذات کے مراثی نہ تھے بلکہ رشکِ قمر اور جمیلن کے گانے کے شوق کو دیکھ کر خالہ نے ڈھولک منگوا دی تھی 'وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا' والا معاملہ تھا۔ آغا فرہاد کے سوال پر کہ ''عورتیں خانگیاں کیوں بن جاتی ہیں؟ رشکِ قمر کے جواب میں نہ صرف اس کا اپنا تجربہ بولتا ہے بلکہ اس کے خاندانی کوائف کا بھی پتہ چلتا ہے۔ وہ کہتی ہے:

''انسان پیٹ کی خاطر سب کچھ کرتا ہے۔شرافت ورافت سب دھری رہ جاتی ہے۔زیادہ تر خانگیاں سفید پوش ،بدحال گھرانوں سے تعلق رکھتی ہیں۔خود ہمارے نانا بے حد شریف، بے حد غریب آدمی تھے وہ مرمرا گئے ،امّاں کو انہوں نے جس شریف غریب آدمی سے بیاہ دیا تھا وہ کسی وبا میں چل بسے۔ہمارے باپ.....ہم ڈیڑھ برس کے تھے۔امّاں سترہ برس کی عمر میں بیوہ ہوئیں۔بالکل بے سہارا رہ گئیں تو مجبوراً..... ہرمزی خالہ کے میاں کسی فوجداری کے مقدمے میں پھنس گئے تھے۔وہ پولیس سے چھپنے کے لیے لاپتہ ہو گئے۔خالہ کے سسرالیوں نے بے چاری کو منحوس منحوس کہہ کر گھر سے نکال دیا۔وہ بے چاری ناچار اماں کے پاس حسین آباد آ گئیں۔جمیلن وہیں پیدا ہوئی تھی۔اس کے باپ اسی شہر کے بڑے باعزت انسان ہیں انہوں نے کبھی پلٹ کر اس کی خبر نہیں لی۔''(ص:۵۵۰)

رشکِ قمر نے کچھ زمانہ آغا فرہاد کے ساتھ اچھا بتالیا۔مشاعروں میں بلائی جاتی تھیں،بمبئی ہو آئیں، ہر جگہ فرہاد صاحب اور رشکِ قمر کی دھوم مچی تھی۔اس ناتے نے گل کھلایا لکھنؤ کی شاعرات نے ایجی ٹیشن کر دیا کہ جس مشاعرے میں رشکِ قمر کو بلایا جائے گا وہ وہاں نہیں آئیں گی کہ رشکِ قمر کا چال چلن خراب ہے، ادھر فرہاد میاں ٹھہرے ڈپٹی صاحب اور ڈپٹیائن کے بیٹے۔جنہوں نے جوتے ''لگائے پچاس اور گنا ایک.....اس مہینے باندھ بوندھ کر بیاہ کر دیا۔''(ص:۵۵۲) رشکِ قمر، جمیلن اور صدف آرا بیگم جیسی ستم رسیدہ عورتوں کے لیے ایسے موقع پر ایک جیسی باتیں ہی سننے کو رہ جاتی ہیں۔صدف آرا بیگم اور ورما صاحب کا مکالمہ دیکھیے:

''ارے تم مرد لوگ ہو بڑے حرامی۔ہم تو جب جانتے جب فرہاد صاحب ڈنکے کی چوٹ رشکِ قمر سے دو بول پڑھوا لیتے۔''

''زیادہ ٹرٹر نہ کرو۔''

''تم بھی ہمارے ساتھ یہی کرو گے ہمیں معلوم ہے۔جہاں تمہاری ماتا کہیں گی ای کنواری کنیا، سپتری ،راج کماری ،سو بھاگیہ لکشمی کے ساتھ سات پھیرے ڈالو گے۔''

''دیکھو صدف ہمارا بھیجا مت کھاؤ۔ جا کر سو رہو۔ بھول گئیں تم کون تھیں کیا سے کیا بنا دیا.....نامور آرٹسٹ۔ اب اور زیادہ اونچے خواب نہ دیکھو۔ بھائی میلوں ٹھیلوں میں گانے والی موتی کو صدف آرا بیگم میں تبدیل کر دیا پھر بھی چاؤں چاؤں۔''

''نام بدلے سے قسمت تھوڑے بدل جات ہے۔ جمیلن کا نام بدلے سے کیا ان کی ریکھا بدل گئی۔ ویسے ہی پڑی جھینک رہی ہے کھاٹ پر۔ ہم جات کے ہندو۔ تم نے ہمیں بنایا صدف آرا بیگم۔ جمیلن کو کر دیا جل بالا لہری۔ اس سے کیا فرق پڑا۔ ارے جو بھگوان کے گھر سے لکھوا کر لایا ہے وہی بھوگے گا۔''(ص:۵۵۲)

انہی دنوں رشکِ قمر نے دو لڑکوں کو جنم دیا۔ بڑا لڑکا نادر جو آغا فرہاد سے قربت کی وجہ سے پیدا ہوا تھا زندہ نہ رہا اور دو سال کا ہو کر مر گیا۔ چھوٹا آفتاب پنجاب کے کسی آرٹسٹ کے ساتھ رشکِ قمر کے تعلق کی نشانی کے طور پر بعد میں بھی زندہ رہا۔ مگر توجہ نہ ملنے سے بگڑ گیا اور بمبئی جا کر غنڈہ بن گیا۔

اب ایک اور صاحب آغا شب آویز ہمدانی جنہیں صدف آرا بگاڑ کر آغا شب دیگ بلاتی ہیں رشکِ قمر کی زندگی میں آتے ہیں۔ یہاں سے کہانی کا دوسرا رخ شروع ہو جاتا ہے اور رشکِ قمر کو ایک نیا امتحان درپیش ہوتا ہے۔ آغا شب آویز ایرانی النسل، باپ ہمدان سے کلکتے میں آن بسے تھے۔ بزنس کراچی، طہران اور لندن تک پھیلا تھا۔ بزنس کے سلسلے میں ورما صاحب کے پاس آئے تھے۔ آغا فرہاد نے پہلے بچے کی پیدائش پر دو سو روپے ماہوار رشکِ قمر کے باندھ دیئے تھے۔ مشاعروں کے دعوت نامے بند ہو گئے تھے۔ ریڈیو پروگرام خرچ چلانے کے لیے ناکافی تھے۔ پچاس روپے ورما صاحب سکول کی فرضی وائس پرنسپل ہونے کی وجہ سے محض ازراہِ ہمدردی دے رہے تھے۔ کل ملا کے ڈھائی سو روپے اور پورے کنبے کا خرچہ۔ ادھر آغا شب آویز ہمدانی نے نکاح کا جھانسہ دیا تو رشکِ قمر پاٹے نالے سے نکل کر کارکٹن ہوٹل جا پہنچی۔ آغا ہمدانی تو جلد واپس آنے کی آس دلا کر رخصت ہوئے اور رشکِ قمر کو مہ پارہ کی شکل میں نشانی دے گئے۔ پھر اس کے بعد رشکِ قمر نے سترہ برس ڈاکیے کی راہ دیکھتے گزار دیئے۔ صبح و شام دروازے پر جا کر ڈاک کا انتظار کیا۔ ماہ پارہ کی تعلیم لکھنؤ کے اچھے انگریزی سکول میں ہوئی۔ اب رشکِ قمر تھی اور ڈھونگی پیروں فقیروں کے چکر۔ وہ برابر پیسہ لٹاتی رہی ''بس یہی لگن لگی تھی کہ شب دیگ کا خط آ جائے۔ وہ بلا لے۔

بلاکر بیاہ کرلے یا ماہ پارہ کی ذمہ داری سنبھال لے۔ سارے پیر فقیر، نجومی، رمال انہیں یہی آس دیا کئے۔''(ص:۵۵۵)

ایک ڈھونگی پیر فلفل شاہ نے رشکِ قمر کو بتایا کہ:

''لڑکی کو لے کر پاکستان چلی جاؤ۔ہم نے اس کا زائچہ بنایا ہے اس کے ستارے بہت تگڑے ہیں۔کراچی پہنچتے ہی گوہرِ مراد حاصل ہوگا۔محبوب کا سر تمہارے قدموں پر ہوگا۔''(ص:۵۵۶)

رشکِ قمر کا ماہ پارہ کے ساتھ کراچی پہنچنا گویا اس کا خالہ، خالو، جمیلن اور اپنے بیٹے سے جدا ہو کر ایک نئی منزل کے امکانات کو تلاش کرنا تھا۔اس عرصے میں اس کے کنبے پر لکھنؤ میں کیا گزری اس کے بارے میں جمیلن کے خط سے معلوم ہوتا ہے جو رشکِ قمر تک پہنچ نہ سکا۔خالو کا انتقال ہو جاتا ہے۔رشکِ قمر کا لڑکا آفتاب اپنی خالہ جمیلن کی کلائیوں سے سونے کی دونوں چوڑیاں جو رشکِ قمر نے اسے بنوا کر دی تھیں نوچ کر بمبئی بھاگ جاتا ہے اور وہاں غنڈہ گردی شروع کر دیتا ہے۔آغا فرہاد کی تینوں بیٹیوں کی شادی ہو جاتی ہے۔بڑی بیٹی انگلینڈ، منجھلی لکھنؤ اور چھوٹی بیٹی بیاہ کے بعد کراچی میں رہتی ہیں۔ورما صاحب نے اس دوران صدف آرا ''ایسی وفادار عورت جس نے بیس اکیس برس ان کے پاؤں دھو دھو کر پیئے اور کسی دوسرے پر نظر نہ ڈالی..... پرانی جوتی کی طرح اُتار پھینکا.....''(ص:۵۵۸) اور ایک دولت مند گجراتن، ولایت پلٹ لیڈی ڈاکٹر سے بیاہ رچا لیا۔سونگ برڈز انٹر پرائزز ٹھپ ہوگئی۔'گوہر شب چراغ' بند ہو گیا۔ہندوستانی لوک سنگیت انٹرنیشنل کانفرنس میں ایک امریکن صدف آرا پر لٹو ہو گیا اور کانفرنس کے پندرہویں دن کورٹ لے جا کر سول میرج کر لی اور اسے اپنے ساتھ امریکہ لے گیا۔ جمیلن جو بلا کی خوددار ہے اور فرہاد صاحب تک سے ایک پیسے کی مدد کی طلب گار نہیں۔اپنے گزر اوقات کے لیے پلنگ پر پڑے پڑے پلاسٹک کی ٹوکریاں اور سوئیٹر بنتی ہے، ساڑھیوں پر چکن کی کڑھائی کرتی ہے اور اس کی مزدوری دس روپے فی ساڑھی پاتی ہے، رشکِ قمر کے نام اپنے خط کے آخر میں یہ جملہ لکھتی ہے:

''مگر اب آمدنی کا یہی ایک ذریعہ ہے، فاقہ کشی کا وہی زمانہ آ گیا ہے جو بچپن اور لڑکپن میں تھا، واہ ہماری بھی کیا زندگی رہی۔''(ص:۵۵۸)

یہ خط ۱۹۷۱ء کی انڈو پاک جنگ کے دوران لکھا گیا اور غالباً ڈاک کا سلسلہ منقطع ہو جانے کی وجہ سے رشکِ قمر تک نہ پہنچ سکا۔ادھر رشکِ قمر نے بھی ایک خط جمیلن کے نام لکھا جس سے رشکِ قمر کے حالات کا علم ہوتا ہے اور پتہ

چلتا ہے کہ وہ کھوکھراپار کے راستے کراچی پہنچی اور راستے میں بریلی کے ایک غریب مولوی صاحب اور ان کی بیوی کا ساتھ ہوا جو اپنے بیٹے کے پاس کراچی جارہے تھے۔ بڑے نیک لوگ تھے، جوان بیٹی کا ساتھ دیکھ کر وہ خدا ترسی میں انہیں بھی اپنے بیٹے کے گھر لے جاتے ہیں۔ لالوکھیت میں ان کا بیٹا لطیف خاں کسی امریکن کے ہاں موٹر ڈرائیور ہے اور انہی کی طرح نیک ہے۔ رشکِ قمر میلاد کی محفلوں میں بلائی جانے لگتی ہے ایسی ہی ایک محفل میں یوروپین ٹورسٹ کیمرے سنبھالے آتے ہیں۔ ماہ پارہ چوں کہ ایرانی باپ اور ہندوستانی ماں کے حسن کا مجموعہ تھی اس لیے لال مونچھوں والا یورپین ماہ پارہ کو دیکھتا ہے تو دیکھتا ہی رہ جاتا ہے اور رشکِ قمر سے پوچھ کر اس کی تصویریں بنانے لگتا ہے۔ چلتے ہوئے اپنا کارڈ اور ہوٹل کا پتہ ماہ پارہ کو دیتا ہے اور کسی فارن میگزین میں اس کی تصویریں شائع کرنے اور اچھا معاوضہ ادا کرنے کی آفر کرتا ہے۔ رشکِ قمر کو پتہ چلتا ہے کہ آغا شب آویز ہمدانی جس کی تلاش میں وہ کراچی آئی تھی مستقلاً لندن میں قیام پذیر ہے۔ اسی اثناء میں رشکِ قمر ایک جاپانی جوڑے کے گھر ملازمت کر لیتی ہے اور ماہ پارہ مشتبہ لوگوں کے ساتھ کبھی بیروت تو کبھی ہانگ کانگ کے چکر لگاتی ہے۔ رشکِ قمر اپنے خط میں جمیلن کو لکھتی ہے:

''کیا امّاں، ہرمزی خالہ اور میں نے ساری عمر وہی نہیں کیا جو اَب ماہ پارہ نہایت اعلیٰ پیمانے پر، بڑے اسٹائل سے کر رہی ہے.....'' (ص:۵۶۱)

مگر وہ یہ بھی لکھتی ہے:

''میں اپنی قسمت پر پیچ و تاب کھاتی ہوں اور شاید قسمت ہی سے انتقام لینے کی خاطر ماہ پارا سے کسی قسم کی مدد نہیں لیتی.....'' (ص:۵۶۱)

خط کے آخر میں لکھتی ہے:

''جمیلن دعا کر ماہ پارا راہِ راست پر آجائے۔ اب سنا ہے وہ اسمگلروں کے ایک گروہ میں شامل ہوگئی ہے۔ خدا کرے یہ خبر غلط ہو۔ میں تو دعائیں مانگتے مانگتے بھی تھک کے چور ہوگئی۔'' (ص:۵۶۲)

یہ خط بھی نارسیدہ رہا کہ جاپانی میم نے اسے اپنی ماما، سان کوٹو کیو بھیجا تھا اور وہ جاپانی ضعیفہ اسے انڈیا پوسٹ کرنا ہی بھول گئی۔ بعد ازاں پاکستان کے اردو اخباروں میں ایک خبر چھپتی ہے ''کلفٹن پر نوعمر حسینہ کا پراسرار قتل، قاتل مفرور۔ لڑکی کی لاش صبح چار بجے کے قریب ساحل پر پڑی پائی گئی۔ بیان کیا جاتا ہے کہ یہ لڑکی غالباً اسمگلروں کے ایک بین الاقوامی گروہ سے تعلق رکھتی تھی، اس کی ماں ایک غیر ملکی کے ہاں گھریلو ملازمہ ہے۔ تحقیقات کے بعد جس

وقت اس عورت کولڑکی کی لاش شناخت کرنے کے لیے بلوایا گیا وہ ہسٹریائی انداز میں چلا چلا کر کہہ رہی تھی ''ورما صاحب آپ کی امراپالی مرگئی۔ورما صاحب آپ کی امراپالی کو مار ڈالا۔اس وجہ سے یہ شبہ ظاہر کیا جارہا ہے کہ دونوں ماں بیٹیاں بھارتی جاسوس تھیں۔تحقیق وتفتیش جاری ہے۔''(ص:۵۶۲)اس ساری مصیبت کے نتیجے میں رشکِ قمر کی بے دماغی قدرتی امر دکھائی دیتی ہے۔اس کے جاپانی مالک ایک مینٹل ہوم سے اس کا چار پانچ مہینے علاج کراتے ہیں تب اسے جمیلن کا چار سطروں کا خط ملتا ہے کہ وہ سخت بیمار ہے اور اس کی دیکھ بھال کے لیے کوئی موجود نہیں۔ جاپانی جوڑا جوٹوکیو لوٹنے والا ہے اس خط کی بنیاد پر پروانہ راہداری کی تگ ودو کرتا ہے اور اجازت ملتے ہی جہاز کا ٹکٹ خرید کر رشکِ قمر کو انڈیا روانہ کر دیتا ہے۔

رشکِ قمر بمبئی اُترتی ہے اور 'نور اسلام مسافر خانہ' میں قیام کرتی ہے۔یہاں وہ شیخ طاؤس سے ملتی ہے۔ پچیس برس قبل جب وہ آغا فرہاد کے ساتھ بمبئی آئی تھی تو شیخ صاحب کے یہاں کئی محفلیں رہی تھیں اور اس کی خوب آؤ بھگت ہوئی تھی مگر اب وہ شب وروز و ماہ وسال کہاں؟ شیخ طاؤس لوہے کے بڑے بھاری بیوپاری تھے، ادبی محفلیں منعقد کرتے تھے اور مشاعروں وغیرہ کی سرپرستی فرماتے تھے۔وہ رشکِ قمر کو ورما اور لطیف خاں کی طرح شریف اور دردمند آدمی لگے۔جو اسے قوالی گانے کی دعوت دیتے ہیں پھر خود ہی سوچتے ہیں کہ:

''یہ سٹیج پر غمزہ وادا کے ساتھ قوالی گانے کی عمر سے کافی آگے نکل چکی ہے۔''

(ص:۵۶۵)

خان صاحب اسے بمبئی کی انڈر ورلڈ کا بتاتے ہیں تو رشکِ قمر سے ضبط نہیں ہوتا اور وہ بے اختیار روتے ہوئے کہتی ہے:

''خان صاحب میری بچی کراچی کی انڈر ورلڈ میں ماری گئی۔''(ص:۵۶۶)

اور پوری داستان ان کو مختصراً سناتی ہے۔رشکِ قمر کے ہاتھ میں سونے کی دو چوڑیاں ہیں جنہیں فروخت کر کے وہ لکھنؤ جانا چاہتی ہے۔خان صاحب اس کی حالت دیکھ کر از راہِ ہمدردی بٹوے میں سے چند نوٹ نکال کر اسے دیتے ہیں اور وہ لکھنؤ لوٹ جاتی ہے۔اور اب اس کہانی کا آخری منظر شروع ہوتا ہے کہ جہاں کہانی اپنے کلائمیکس پر پہنچتی ہے چوں کہ رشکِ قمر کو جمیلن کے خط کے بعد پروانہ راہداری حاصل کرنے میں ایک سال لگ جاتا ہے۔اس اثناء میں جمیلن مر جاتی ہے اور رشکِ قمر کو لکھنؤ واپسی کے بعد پہلی دل دوز خبر یہی ملتی ہے:

''خالہ.....جمیلن؟ رشکِ قمر نے دہل کر دہرایا۔''اللہ کے گھر گئی'' سڑن خالہ

نے روتے روتے جواب دیا۔

''اس کے دونوں پاؤں بے کار ہوگئے تھے۔ مولا نے اس کی مشکل آسان کردی۔''

''جمیلن بٹیا تو بالکل ہل جل نہیں سکتی تھیں۔ یہ داگدر بلا کر لائے۔ وہ بولا سارے بدن کو یہ ہوگیا ہے۔ گٹھیا ہوگئی ہے۔ جوڑ جوڑ جکڑ گیا ہے۔'' دروازے میں کھڑی عورت نے کہا۔ رشکِ قمر نے سر اٹھا کر اسے دیکھا ''آخر وقت تک اس نے تمہارا انتظار کیا اسے تو مرکے بھی اب ایک سال ہو جائے گا'' خالہ بولیں۔(ص:۵۶۷)

جمیلن کے کفن دفن کے بندوبست کے لیے آغا فرہاد نے اپنے منشی کے ہاتھ پیسے بھجوائے۔ جمیلن آخری ایام میں چکن کاڑھ کر بیس روپے مہینہ پیدا کر لیتی تھی۔ پندرہ روپے مہینہ بفاتی کرایہ ادا کرتے جو جمیلن کے مرنے کے بعد کرائے کے بجائے خالہ ہرمزی کو دووقت دال بھات کھلا رہے تھے۔ بفاتی کو جمیلن نے اپنے پاٹے نالے والے مکان کا ایک حصہ کرایہ پر دے رکھا تھا۔ بفاتی ٹی بی کے مریض تھے اور سائیکل رکشا چلاتے تھے۔ رشکِ قمر نے خالہ کے پوچھنے پر جھوٹ بولا کہ:

''ماہ پارا کی کراچی میں شادی کردی ہے خالہ۔ بہت اچھا لڑکا مل گیا۔ نیک، شریف، تعلیم یافتہ۔ اچھی تنخواہ پاتا ہے۔''(ص:۵۶۸)

آغا فرہاد کے بارے میں معلوم ہوتا ہے کہ انہیں جان لیوا مرض لگ گیا ہے اور وہ بڑے داماد کے پاس علاج کے لیے ولایت گئے ہیں۔ چلتے وقت وہ دوسو روپے بھجوا گئے تھے اور ایک لفافہ رشکِ قمر کے نام۔ رشکِ قمر لفافہ نکالنے کے لیے ٹرنک کھولتی ہے تو اس میں سے گلابی پلاسٹک کے دو کلپ نکلتے ہیں جو مدتوں پہلے پیر ہنڈے شاہ کے عرس پر چار چار آنے میں اس نے اپنے اور جمیلن کے لیے خریدے تھے۔ اس لفافے میں موجود خط سے جمیلن کی خود داری کا اندازہ ہوتا ہے۔ آغا فرہاد نے لکھا تھا ''رشکِ قمر! ہم جمیل النساء مرحومہ کی تعزیت تم سے کن الفاظ میں کریں۔ ہمیں تمہارا کراچی کا پتہ معلوم نہیں ورنہ وہاں خط بھیجتے چاہے تم جواب نہ دیتیں۔ پچیس سال گزر گئے لیکن ہم تمہیں بھولے نہیں جو تمہاری ہماری قسمتوں میں لکھا تھا سو پورا ہوا۔ تمہیں لکھنؤ سے گئے بھی پانچ چھ برس ہونے آئے۔ تمہارے جانے کے بعد ہم نے جمیل النساء کی کئی بار مالی امداد کرنا چاہی انہوں نے ہمیشہ روپے واپس

کر دیئے۔اس قدر کی غیور لڑکی ہم نے آج تک نہیں دیکھی۔ساری عمر زندگی سے لڑتی رہی پھر موت سے لڑا کی۔ آخر میں دونوں سے ہار گئی۔اللہ تعالیٰ اسے دوسری دنیا ہی میں آرام اور چین نصیب کریں.....'' (ص:۵۶۹)اس خط میں ایک بیاض کا ذکر بھی ہے جو لفافے ہی میں موجود تھی جس میں بہت سی غزلیں رشکِ قمر کے لیے لکھی گئی تھیں تا کہ وہ واپس آئیں تو مشاعروں میں ان غزلوں کو پڑھ سکیں۔ہر غزل کے مقطع میں قمر تخلص موجود تھا۔تب ایک بڑا سا آنسو اس کی آنکھ سے ٹپک کر بیاض کی جلد پر ٹپ سے آ گرا۔رشکِ قمر اب دوبارہ لکھنؤ کے مشاعروں میں شرکت کے لیے تگ و دو کرتی ہے مگر مایوس ہو جاتی ہے۔ایک مشاعرے کے منتظمین اسے وعدہ کر کے بھی لے جانے کے لیے نہیں آئے اور وہ غریب مشاعرے کی تیاری کرتی اور ترنم کی دھنیں بٹھاتی رہ گئی۔صبح سویرے اُٹھ کر وہ بفاتی کو آواز دیتی اور کہتی:

''جمیلن مرحومہ کس ٹھیکے دار کے لیے چکن کاڑھتی تھیں۔ جانتے ہو؟.....(ص:۵۷۱)

''چکن بنانے کا ریٹ آج کل کیا ہے؟''

''کُرتوں کی ترپائی فی کرتا دس پیسے۔ایک ساری کے پانچ دس یا پندرہ روپے۔ بھاری کام کے بیس پچیس۔ ایک نیا پیسہ فی مری، پتّی، ایک آنہ فی پھول پکی کڑھائی.....پتّی میں جالی بنانے کا پانچ دس یا پندرہ روپے۔ایک نیا پیسہ فی شیڈ ورک، ایک نیا پیسہ فی بوٹی.....'' (ص:۵۷۲)اور دوسرے روز جب رشکِ قمر نے بوٹا کاڑھنا شروع کیا تو وہ اپنا سر گھٹنوں پر رکھ کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتی ہے اور کہانی ختم ہو جاتی ہے۔گویا زمانے سے ہاری ہوئی ایک عورت اپنی بے بسی کا تماشہ دیکھنے کے لیے زندہ رہ جاتی ہے کہ یہ تماشہ ابھی ختم نہیں ہوا پھر کسی جمیلن اور پھر کسی رشکِ قمر کے روپ میں اس دنیا کی سٹیج پر کھیلا جاتا رہے گا۔کہانی کی مصنفہ نے خود بھی کہانی کے اندر ہی اس صورتِ حال پر بڑا بھرپور تبصرہ کیا ہے:

''ہر مزی خالہ، جُمّن خالو، رشکِ قمر لکھنوی، جمیل النساء عرف کماری جل بالا لہری، ماہ پارا خانم، ہم سب ایک دلدل میں پھنسے ہوئے تھے۔دلدل میں پھنسا آدمی باہر نکلنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتا ہے، روتا نہیں۔اسے رونے کی فرصت نہیں ہوتی، وہ دلدل سے نکلنے کی کوشش میں جتا رہتا ہے۔جُمّن خالو، جمیل النساء، ماہ پارا خانم تینوں دلدل میں دھنس گئے۔'' (ص:۵۶۸)

یہ ہے وہ قصّہ جو یوں تو کچھ خاص کرداروں پر مبنی ہے مگر یہ قصہ شروع تا آخر رشکِ قمر کی زندگی کا احوال ہے۔ رشکِ قمر دراصل 'امراؤ جان ادا' کا نیا جنم ہے۔ امراؤ جان ادا کو فیض آباد سے لکھنؤ تک کا سفر درپیش تھا اور رشکِ قمر کو حسین آباد سے لکھنؤ کا۔ امراؤ جان بھی زمانے کی ستائی ہوئی عورت تھی جو نہ طوائف بن سکی اور نہ بیوی۔ رشکِ قمر بھی تپتی ریت پر ننگے پاؤں چلتی ہے جو نہ بیوی بن سکی اور نہ ماں۔ امراؤ جان ادا بھی آوارگی میں زمانے کی سیر کرتی ہے اور رشکِ قمر بھی نگر نگر، بستی بستی اور قریہ قریہ پھرتی ہے۔ امراؤ کو بالآخر نہ فیض آباد قبول کرتا ہے اور نہ لکھنؤ۔ رشکِ قمر کے پاؤں کے نیچے بھی زمین نہیں واپس لکھنؤ آتی ہے اور قبول نہیں کی جاتی کہ وہاں نہ کوئی فرہاد ہے نہ ورما اور نہ کوئی شب آویز۔

قرۃ العین حیدر نے اس کہانی کو لکھنؤ اور کراچی کے پس منظر میں لکھا ہے۔ بظاہر اس میں کوئی بڑا واقعہ، کوئی بڑا پلاٹ یا کوئی بڑا تجربہ بھی نہیں اپنے موضوع کے اعتبار سے یہ ناولٹ ایک محدود صورتِ حال کو سامنے لاتا ہے۔ کچھ کرداروں کی زندگی کو پیش کرتا ہے، مگر اس ناولٹ کی سب سے نمایاں خوبی ہی اس کی محدود زندگی کے مختلف اور متنوع پہلو، کرداروں کی شخصی تہیں، ان کی شخصیت کے بعض حیرت انگیز پہلو ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے کرداروں کے بارے میں اسلوب احمد انصاری کا یہ کہنا درست ہے کہ:

> ''بہ حیثیت ناول نگار ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے کرداروں اور عمل کا ایک نیا تصور پیش کیا یعنی یہ کہ دونوں منجمد اکائیاں نہیں ہیں بلکہ ہر آن بدلتے ہوئے مظاہر ہیں۔'' (۱۳)

جمیلن کو اس کی خودداری ہلاک کر دیتی ہے مگر وہ تمام تکلیفیں سہتی رہتی ہے۔ وہ آغا فرہاد کی لاکھ کوششوں کے باوجود اس کی امداد کو اس لیے ٹھکراتی رہتی ہے کہ اس نے رشکِ قمر کے یہاں نادر کی ولادت کے بعد ''فرہاد کو ورما سے یہ کہتے سن لیا تھا کہ اس طبقے کی چھوکریوں کے پاس بلیک میل کا یہ سہل ترین نسخہ ہے، کسی آئے گئے کی اولاد، کسی مال دار شناسا کے سر منڈھ دی۔ قمرن کے پاس ثبوت کیا ہے؟'' (ص:۱۷۵) خود مصنفہ نے اس کے بارے میں لکھا ہے ''بلا کی ذہین اور اپاہج جمیلن اس پروفیشن میں کبھی داخل ہی نہ ہوئی تھی اور پلنگ پر پڑی اپنے صاف وشفاف ذہن سے دنیا کو آر پار دیکھا کرتی تھی۔ آغا فرہاد کے ان جملوں کو اس نے کبھی معاف نہ کیا۔'' (ص:۱۷۵) یہ کہانی دو بہنوں کے المیوں اور دکھوں کا بیان کرتی ہے اور ناول کی فضا کو حقیقت کے قریب لے آتی ہے یہی اس کہانی کا ٹھوس پن ہے۔

قرۃ العین حیدر نے ہمیشہ کی طرح ایک ایسا موضوع منتخب کیا ہے جس میں کہانی کی محدود فضا کے باوجود وہ حد درجہ وسیع اور لامحدود امکانات پیدا کرسکیں۔ وہ جس فضا کا انتخاب کرتی ہیں اسے حواس اور ادراک کی سطح پر قابلِ قبول اور قابلِ فہم بناتی ہیں اور رشکِ قمر یا جمیلن یا صدف آرا کے بہت اندر تک اتر کے ان کے محسوسات کی تہ در تہ نزاکتوں کو بیان کرتی ہیں۔ ایسا صرف اسی وقت ممکن ہے جب کہانی کے کرداروں کے حسّی ادراکات کی سطح لکھنے والے کی ذہنی سطح سے مل جائے اور لکھنے والا اسے سرگزشتِ واقعی کے طور پر لکھ سکے۔ کہانی کے آخر میں جس طرح جمیلن کے کردار کی ایک مضبوط صورت سامنے آتی ہے کہانی کے گزران میں ایسا بہت کم محسوس ہوتا ہے کہ ایک معذور لڑکی جس کا زیادہ تر وقت چارپائی پر پڑے چھت کی کڑیاں گننے میں گزرتا ہے یا وہ کبھی کبھی رشکِ قمر کے ساتھ محفلوں میں شریک ہوکر گا بجا لیتی ہے اور یا زیادہ سے زیادہ آغا فرہاد، ورما صاحب، صدف آرا بیگم اور رشکِ قمر کی گپ شپ میں حصہ لیتی۔ اس کی محرومیاں، نارسائیاں محتاجی اور بیماری اسے اندر سے اس قدر مضبوط اور حوصلہ مند بنا دیں گی کہ وہ کسی ایسے فریب سے بچ سکے گی جس کا رشکِ قمر ساری زندگی شکار رہی۔ کہانی میں رشکِ قمر کے اپنے دکھ ہیں، اس کا آخری اور سب سے بڑا دکھ یہ تھا کہ وہ اپنی بیٹی کی عبرت ناک موت کا زخم اپنی چھاتی پر سہ کر بھی لکھنؤ واپس آ کر اپنی خالہ ہرمزی بیگم کو جھوٹا دلاسہ دیتی ہے کہ اس نے کراچی میں ماہ پارا کی ایک نیک، شریف، تعلیم یافتہ اور اچھی تنخواہ پانے والے مرد کے ساتھ شادی کردی ہے۔ یہ ان کرداروں کے دکھ نہیں تھے یہ ان کرداروں کے حوالے سے ستّر کی دہائی میں زندہ رہنے والوں کے دکھ ہیں۔

یہ تو کہانی کا وہ مقام ہے جہاں زندگی اور فن کا شعور ایک دوسرے میں پیوست دکھائی دیتے ہیں اور یہی وہ مقام ہے جہاں پتہ چلتا ہے کہ کہانی کا سب سے نمایاں وصف اس کے لکھنے والے کا تخلیقی ذہن ہے جو کہانی کے کرداروں کو تخلیق کرتا ہے، ان کی زندگی کے ڈھب کو ترتیب دیتا ہے، انہیں متحرک کرتا ہے اور مختلف کرداروں کے ربط باہمی سے زندگی کا کوئی المیہ ترتیب دیتا ہے یا کبھی ایک ایسا المیہ تخلیق کرتا ہے جیسے ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو''۔ اس کہانی کو لکھنے کے لیے بنیادی خیال (Theme) کے طور پر جس گیت کے مکھڑے کا انتخاب کیا گیا اس میں چھپی ہوئی لوک دانش یا صدیوں کا ایک خاموش احتجاج ایک گہرے ادراک کا حامل ہے۔ اور یوں کہ جب یہ ایک گیت تھا تو محض ایک صدا تھا اور جب کہانی بنا تو اس 'دنیائے دُنی' کی بے پناہ حقیقت اور اس حقیقت کی بوقلمونی کو سامنے لے آیا۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور کہانیوں کی کامیابی کا دارومدار جہاں تجربے، مشاہدے، مطالعے، تلاش، جستجو

اور تحقیق پر ہوتا ہے وہاں ان کا وہ اسلوب بھی اس کا ضامن بنتا ہے جو قصّے کی بنیادی صورتِ حال، شہروں، نگروں اور قصبوں کی فضا اور کرداروں کی ذہنی حالت سے مطابقت رکھتا ہے۔ مگر یہ مطابقت ایک ایسے ذہن نے پیدا کی ہے جو دوسروں سے الگ ہے۔ ہنری جیمس نے اپنے مضمون ''فکشن کا فن'' میں لکھا ہے کہ:

''ایک ناول کی کامیابی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ کہاں تک کسی ایسے مخصوص ذہن کا، جو دوسرے ذہنوں سے مختلف ہو اظہار کر سکتا ہے۔'' (۱۴)

قرۃ العین حیدر کے اظہار کی ایسی ہی کچھ صورتیں یہاں پیش کی جاتی ہیں۔ کہانی کا آغاز ہوتا ہے تو ہنڈے شاہ کے عرس پر بھورے خان قوالی گاتے نظر آتے ہیں۔ بھورے خان گاتے گاتے سر اٹھا کر بارہویں کے چاند کو دیکھتے ہیں اور پھر وہ بنیادی اور اہم جملہ ملتا ہے جو پورے قصّہ کا موضوع طے کر دیتا ہے:

''آسمان صحرائے شام کا وہ سیاہ پوش راہب ہے جو اپنی خانقاہ کی محراب میں قندیل جلائے رکھتا ہے لیکن مسافروں کو راستہ نہیں ملتا۔'' (ص:۵۳۶)

گویا یہ ابتدائی جملہ پورے قصّے کا موضوع طے کر دیتا ہے۔ رشکِ قمر کے کنبے کا تعارف یوں ہوتا ہے:

''پھاٹک کے باہر بھی چار کوٹھڑیاں کرائے پر چڑھی ہوئی تھیں ان میں سے ایک میں رشکِ قمر کا کنبہ رہتا تھا۔ کانڑے خالو، سڑن خالہ، لنگڑی بہن۔ ہمہ خانہ آفتاب.....اللہ توبہ.....اللہ توبہ۔'' (ص:۵۳۹)

اور وہ لوگ جو زندگی کے جہنم کو بھوگ رہے ان کا دکھ بوڑھی شریف سے کتنا ملتا جلتا ہے جو پیر ہنڈے شاہ کے عرس میں شریک ہے۔ ایک بیوہ، لاوارث، مفلس، اَن پڑھ کی نماز اور لگن دیکھیے:

''بسم اللہ الرحمٰن الرحیم۔ اللہ اکبر۔ پڑھتی ہوں کلمہ اللہ محمد کا۔ لا الٰہ الا اللہ محمد رسول اللہ۔ اللہ اکبر۔ اللہ اکبر۔ قیام، رکوع، قومہ، سجدہ، قعدہ، رکوع، قومہ، سجدہ، قعدہ۔ اس عورت نے جسے نماز پڑھنا نہیں آتی، ساری عمر جب بھی کمر توڑ محنت مزدوری سے مہلت پائی اپنے رب کو اسی طرح یاد کیا۔ اس کی اکلوتی، جوان، معصوم مظلوم لڑکی کو اس کے سسرال والوں نے گنڈاسے مار کر ہلاک کر دیا تھا اور پولیس کو کھلا پلا کر مزے سے دندناتے ہیں۔ شریفن گھر گھر جا کر چکی پیستی ہے اور چار آنے روز کماتی ہے۔ سب سے پہلے جنت میں وہی جائے

گی۔''(ص:۵۳۶)

عرس اور میلے کا یہ منظر کتنا مانوس ہے:

''اور یہ گمنام بے بضاعت دیہاتی قوال اور یہ ان کے سامعین، غیر اہم، حقیر، عسرت زدہ، صابر و شاکر اور عرس کے میلے کے یہ دوکان دار، چگی داڑھیوں والے تہمد پوش، میلے دوپٹوں، چاندی کی بالیوں اور پیوند لگے گھٹنوں والی جوان اور بوڑھی عورتیں جو اپنے سامنے ٹاٹ بچھائے بیٹھی ہیں..... یقین جانو اور ایمان لے آؤ کہ اہلِ بہشت یہی لوگ ہیں۔''(ص:۵۳۷)

اور وہ منظر جس میں جمیلن صدف سے گلہ کرتی ہے کہ اس نے رشک قمر کو ڈھونگی پیروں فقیروں کے چکر میں ڈالا تھا ضعیف الاعتقاد معاشرے کی مکمل تصویر ہے۔صدف جواب دیتی ہے کہ''ماہ پارا تین سال کی تھی تب قمرن ایک شاہ صاحب کے پاس گئی تھی ہمیں بھی ساتھ لے گئی تھیں ان کی بہت دھوم سنی تھی۔انہوں نے قمرن سے کہا تمہارے اوپر کسی دشمن نے جادو کر دیا ہے۔راستے بند کر دیئے ہیں،تمہارے بال کہیں پر دفن کئے گئے ہیں۔تین سو روپے دو،قبرستان میں چالیس دن عمل کریں گے۔ہم تو یہ سن کر ڈر گئے ہم نے قمرن سے کہا واپس چلو ہم تو آ گئے مگر وہ پھر پہنچیں ان کے پاس۔ان سے مایوس ہوئیں تو دوسرے عالموں کے پاس پتے ڈھونڈ ڈھونڈ کر خود جانے لگیں۔کتنا روپیہ برباد کیا،تم سے ڈرتی تھیں تمہیں کیا بتاتیں۔ہم نے بہت سمجھایا مگر وہ مانی ہی نہیں بس یہی لگن لگی تھی کہ شب دیگ کا خط آ جائے۔وہ بلا لے۔بلا کر بیاہ کر لے۔ماہ پارہ کی ذمہ داری سنبھال لے،سارے پیر فقیر،نجومی،رمال انہیں یہی آس دیا کیے،آج سے اکیسویں دن خط آوے گا۔سنیچر کی ساڑھ ستی ہے وہ ختم ہوگی تو مراد پوری ہوگی۔اے کتنا سینکڑوں ہزاروں روپیہ کھلا دیا ان ٹھگوں کو مگر آس نہ ٹوٹی۔''(ص:۵۶۔۵۵۵)

جمیلن کو لکھے گئے خط کا یہ جملہ تو جیسے آج کی درپیش صورتِ حال کے لیے لکھا گیا تھا۔''ہماری وہ تنگ و تاریک گلیاں محفوظ تھیں اور انسان اتنے درندے نہیں تھے۔آج کی یہ باہر کی کھلی فضائیں اور یہ جگمگاتی دولت مند موڈرن دنیا بے حد پُر خطر ہے اور انسان زیادہ کمینے ہو چکے ہیں۔''(ص:۵۶۱)

''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو''ایک ایسا دکھ بھرا نوحہ ہے جسے ساز دل پر گایا گیا ہے،ایک ایسا گیت ہے جو سننے والوں کے اندر غم کی راگنی چھیڑتا ہے،ایک کہانی ہے جو ایسے سفر کی روداد سناتی ہے جس میں مسافروں کے سامنے بجز حیرانی کوئی رستہ،کوئی سمت،کوئی منزل ہی نہیں۔اس کہانی کو سنانے کا ڈھنگ بھی نرالا ہے۔کہیں بیانیہ،کہیں فلیش

بیک، کہیں نارسیدہ خطوط، کہیں روبرو مکالمہ اور کہیں شعور کی رو کی تکنیک، کہ کرداروں کے دکھ بے ترتیب خیالوں کے دائروں کی صورت بڑھتے ہی جاتے ہیں، کبھی کہانی ٹکڑیوں کی صورت بکھر جاتی ہے۔ رشکِ قمر کے کنبے کا حسین آباد سے نکلنا اور زمانے کی سیر کرتے ہوئے لکھنؤ پہنچنا اور کبھی کہانی اپنے پر سمیٹنے لگتی ہے۔ رشکِ قمر کا کراچی سے براستہ بمبئی لکھنؤ آنا اور جمیلن کے راستے پر چلنے کا فیصلہ کرنا۔ ایک کے بعد دوسرا موڑ اور منزل نامعلوم۔ مگر ہر موڑ پر معنی خیز حقیقتیں اور نہ ختم ہونے والے زندگی کے دکھ اور آگاہیاں ملتی ہیں اور شاید آخری اور بڑی آگاہی وہ تھی جو جمیلن نے دکھ جھیل کر پائی اور جاتے جاتے رشکِ قمر کو بھی ایک آخری منزل کا پتہ دے گئی۔

# حواشی وتعلیقات

۱۔ ناولٹ کا تجزیہ کرتے ہوئے متن کے حوالے ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' مطبوعہ ادبیات (انتخاب: خواتین کا عالمی ادب)، اسلام آباد، جلد۱۴۔۱۵، شمارہ ۶۰۔۵۹، ۲۰۰۲ء سے لیے گئے ہیں۔ ''ادبیات'' میں اسے افسانے کے ذیل میں شامل کیا گیا ہے لیکن قصے کی حدود کے باوجود اس کے پھیلاؤ اور وسعت کی وجہ سے اسے ناولٹ کہا جانا چاہیے۔ خود قرۃ العین حیدر نے اسے اپنے کسی افسانوں کے مجموعے میں شامل نہیں کیا۔

۲۔ انگریزی زبان وادب میں ہنری فیلڈنگ سے پہلے ڈینیل ڈیفو اور سیموئیل رچرڈسن کے ناول بالترتیب روبنسن کروسو (۱۷۱۹ء) اور پامیلا آرور چو ریوارڈ (۴۱۔۱۷۴۰ء) لکھے جا چکے تھے لیکن ڈاکٹر احسن فاروقی کے الفاظ میں ''اصل میں فن ناول نگاری کو پوری طرح جمانے والا اور اس لیے بابائے ناول نگاری کہلانے والا ہنری فیلڈنگ ہے۔'' بحوالہ ''تاریخِ ادب انگریزی''، ص ۳۳۸، مطبوعہ شعبۂ تصنیف و تالیف وترجمہ کراچی یونی ورسٹی، کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۰ء

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۳۹۷، مطبوعہ نیشنل بک فاؤنڈیشن، اشاعت اوّل ۱۹۷۵ء

۴۔ ڈاکٹر انوار احمد نے اپنی کتاب ''اردو افسانہ۔ ایک صدی کا قصہ''، ص ۵۵۵، مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان پاکستان، طبع اوّل ۲۰۰۷ء میں قرۃ العین حیدر کے پانچ ناولٹوں کے نام لکھے ہیں۔ ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' ان میں شامل ہے۔ باقی چار ناولٹ یہ ہیں (۱) چائے کے باغ (۲) دِل رُبا (۳) سیتا ہرن (۴) ہاؤسنگ سوسائٹی

۵۔ گوپی چند نارنگ، بحوالہ مضمون، ''علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر''، ص ۲۹، مشمولہ ''سپوتنک''، اسلام آباد، جلد ۱۹، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۸ء

۶۔ زاہدہ حنا، بحوالہ مضمون، ''قرۃ العین حیدر''، ص ۲۰، مشمولہ ''سفیر اردو''، لیوٹن، برطانیہ، اکتالیسواں شمارہ، جولائی/ستمبر ۲۰۰۷ء

۷۔ شہزاد منظر، بحوالہ مضمون، ''قرۃ العین حیدر (دیباچہ کتاب ''قرۃ العین حیدر کے دس بہترین افسانے'')، ص ۱۶، مطبوعہ تخلیقات، لاہور، جون ۲۰۰۷ء

۸۔ بحوالہ ''اردو افسانہ۔ایک صدی کا قصہ''، ص ۵۴۹

۹۔ کہانی کو اختصار سے لکھتے ہوئے کوشش کی گئی ہے کہ ناولٹ کے اقتباسات کے علاوہ زیادہ تر قرۃ العین حیدر کے لفظوں کو اوّلیت دی جائے۔

۱۰۔ رشکِ قمر کے خالو جُمّن خان جو یک چشم ہیں۔

۱۱۔ رشکِ قمر کی خالہ ہرمزی جو چڑ چڑی، تنک مزاج اور بدلحاظ ہیں۔

۱۲۔ رشکِ قمر کی خالہ زاد بہن جمیلہ جس کے پاؤں میں لنگ ہے۔

۱۳۔ اسلوب احمد انصاری، بحوالہ مضمون، ''اردو ادب کا تابندہ ستارہ''، مشمولہ ''کتاب نما''، دہلی، ستمبر ۲۰۰۷ء

۱۴۔ بحوالہ ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۴۰۶

# محسن نقوی کے مذہبی قصائد

ڈاکٹر عقیلہ شاہین، سید شاکر حسین بخاری*

**Abstract:**
Qasida is a very important and renowned kind of Urdu poetry. The most distinguished and classical Urdu poets tried their best to strengthen this Urdu poetic device, so there is a strong tradition of the Qasida which has made it everlasting. Although Qasida could not get a prominent position. But religious Qasida has been existing from the day up to date. In the 20th century many Urdu poets contributed their shares towards the promoting of Qasida and the following Urdu poets had zenith positions, in order to promote religious Qasida. So, we see Saba Akbar Abadi,Saahir Lakhnavi, SyedWaheed-ul-Hassan and Syed Shabi-ul-Hassan were the key figures. They enhanced its grace and contributed a lot in promoting Qasida. Mohsin Naqvi is also one of them. In the following essay religious Qasida of Mohsin Naqvi has been analyzed in a modern way. The modern way of thinking and intellectualism is being used to highlight the importance and worth of the Qasida.

محسن نقوی نے جہاں اُردو غزل اور نظم میں منفرد مقام پایا ہے، وہاں وہ اپنے مذہبی قصائد میں بھی مخصوص اندازِ فکر کی وجہ سے خاص پہچان رکھتے ہیں۔ اثناءعشری عقائد، مجالسِ عزا اور محافل قصیدہ خوانی نے محسن نقوی کو قصیدہ نگاری کی طرف مائل کیا ہے۔ اُن کے مذہبی رجحان سے اُن کے شعری مجموعوں موجِ ادراک ۱۹۸۰ء، فُراتِ فکر ۱۹۹۶ء، اور حرفِ ایلیا ۲۰۰۰ء میں اس صنفِ شعر کے ذریعے اُن کی تخلیقی صلاحیتیں منظر عام پر آئیں لیکن محسن نقوی کی قصیدہ نگاری قصیدے کی روایت سے مختلف ہے۔

قصیدہ عربی زبان کے لفظ قصد سے نکلا ہے۔ اس کے لغوی معنی قصد یعنی ارادہ کرنے کے ہیں۔ لغت میں ''قیصد'' مرغن گودے، خشک گوشت، چربی دار بلند کوہان اور لاٹھی کو کہا جاتا ہے۔[۱] عربی زبان میں قصیدے کی تاریخ تقریباً اتنی ہی قدیم ہے جتنی یہ زبان۔ بنوقحطان عرب عاربہ کے باوا آدم خیال کیے جاتے ہیں۔ اسی قبیلے کے چرواہے جہاں اپنی اونٹنیوں کو سبک خرامی دینے کے لیے حدی خوانی کیا کرتے تھے۔ وہیں اس قبیلے کے پرمغز اور نازک خیال لوگ اپنی تلوار اور اپنے برق رفتار گھوڑوں کی تعریف میں اشعار کہتے تھے۔ عموماً ان اشعار کی تعداد سات سے زیادہ ہوا کرتی تھی۔ اس لیے ان اشعار کے مجموعے کو قصیدہ کہا جانے لگا۔ گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ یہ مدح

* صدر شعبۂ اُردو اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور ** پی ایچ۔ڈی سکالر، شعبہ اُردو اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور

سرائی امراء وسلاطین کے لیے کی جانے لگی۔ چونکہ ہر قصیدہ گو اپنے ممدوح کی تعریف وتوصیف کرتے ہوئے اسے دوسروں سے منفرد اور ممتاز دکھاتا ہے۔ اور سامعین کے افکار کو اشعار کے ذریعے اپنے ممدوح کے روبرو لا کھڑا کرتا ہے۔ اسی لغوی مفہوم کی نسبت سے یہ اشعار ''قصیدہ'' کہلانے لگے۔ شعراء عرب مثلاً نابغہ جعدی، نابغہ ذبیانی، امراوالقیس، کمیت اسدی، فرزدق، دعبل خزاعی، اور ابوتمام طائی کو اس صنف میں کمال حاصل تھا۔ اسلام کے پھیلنے سے شعرائے عجم کو عرب شعراء کی جادو بیانی اور تاثیر نے بہت متاثر کیا۔ اس لحاظ سے عربی کے بعد ایشیا کے بڑے خطے میں فارسی قصائد کہے جانے لگے اور سلاطین ساسانیہ اور سامانیہ کے درباروں میں لاتعداد فارسی قصائد کہے گئے۔ اس دور کے نمائندہ شاعر انوری ہیں جنہوں نے برصغیر میں قصیدہ نگاری کا آغاز کیا۔ اُردو میں قصیدہ نگاری دوسری اصناف کی طرح فارسی سے آئی ہے۔ اور اس کا آغاز دکن سے ہوا۔ دکنی شعراء کو سلاطین گولکنڈہ اور بیجاپور کی سرپرستی حاصل تھی۔ یوں درباروں سے تعلق قصیدہ گوئی کے میلان کا باعث ہوا۔ قلی قطب شاہ، غواصی، نصرتی، حاتم اور آرزو ابتدائی دور کے وہ قصیدہ نگار ہیں۔ جنہوں نے فنی اعتبار سے قصیدے کی روایت کو مضبوط کیا۔ لیکن قصیدہ نے میر تقی میر اور مرزا رفیع سودا کے زمانے میں فنی قد وقامت پایا مرزا رفیع سودا اس دور کے سب سے بڑے قصیدہ نگار تھے۔ اُنہیں فنِ قصیدہ سے فطری مناسبت تھی۔ اساتذہ دہلی میں ذوق، غالب اور مومن نے بھی قصائد لکھے۔ غالب کی طبیعت جدت پسند تھی۔ اس لیے قدما اور متوسطین کی پیروی کے باوجود انہوں نے اپنا انفرادی رنگ نہ صرف برقرار رکھا۔ بلکہ اس میں نئے انداز بھی پیدا کیے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد سیاسی، سماجی انقلاب رونما ہوا۔ ادب میں بھی نئی تحریکیں زور پکڑنے لگیں۔ مولانا حالی اور آزاد کی کوششوں سے جدید اُردو شاعری کا آغاز ہوا۔ لیکن پرانی شاعری کے علمبرداروں میں داغ دہلوی، امیر مینائی، جلال لکھنوی، منیر شکوہ آبادی اور محسن کاکوروی نے قدیم شعری روایات کو برقرار رکھتے ہوئے فنِ قصیدہ کو بھی ایک نئی زندگی دی۔ یہ صنف آج کے عہد میں مقبول نہیں کیونکہ اسے دربار کی سرپرستی حاصل تھی اور شعراء کرام کو قصائد کی وجہ سے انعام واکرام سے نوازا جاتا تھا۔ آج کے شاعر نے حضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے عقیدت، صحابہ کرام کی محبت اور اہل بیت کی مظلومیت اور بہادری کو سامنے رکھ کر اس روایات کو آگے بڑھایا ہے۔ خاص طور پر حضرت امام حسینؓ اور شہدائے کربلا کے حوالے سے اس صنف میں جو کچھ بھی لکھا گیا۔ اس میں شاعروں نے احتیاط اور فنی مہارت کے ساتھ انہیں نذارنہ عقیدت پیش کیا ہے۔ جوش ملیح آبادی، صبا اکبرآبادی، افتخار عارف، ساحر لکھنوی، ڈاکٹر شیبہ الحسن اور وحید الحسن نے اپنے اپنے طور پر اس شعری روایت کو آگے بڑھایا ہے۔

محسن نقوی قصیدے کی اسی روایت کے امین ہیں تاہم وہ ماضی میں لکھے جانے والے قصائد کے اجزاء مثلاً مطلع، تشبیب، بہاریہ زوائد کو اپنے ہاں غیر ضروری خیال کرتے ہیں۔ان قصائد میں اُن کا انداز براہِ راست ہے، کیونکہ اُنہیں اس بات کا احساس ہے کہ آج کے مصروف عہد کا شعری مزاج براہِ راست اور بلا واسطہ ہے۔اس بات کے متعلق محسن نقوی ''موجِ ادراک'' کے دیباچہ '' سرِلوحِ چشمِ تر'' لکھتے ہیں۔

> ''میں موجودہ دور میں قصیدہ کی مکمل ہیت اور اجزا سے باخبر رہنے کے باوجود مطلع تشبیب بہاریہ وغیرہ قسم کے زوائد کو اصل موضوع سے پہلے اس لیے غیر ضروری سمجھتا ہوں کہ آج کا سامع یا قاری نہ تو ذہنی طور پر اتنا فارغ ہے اور نہ ہی طبعًا اتنا مشکل پسند کہ ہر بات کی تہہ تک اُترنے کے بعد آگے بڑھنے کا ارادہ کرے، اس لیے میں بالواسطہ بات کرنے کی بجائے بلا واسطہ بات کرنے کو ترجیح دیتا ہوں۔''[۲]

مدح سرائی کسی عہدے پر فائز امیر کی ہو یا میدان جنگ میں حصہ لینے والے کسی دلیر کی، مدح کسی صاحب تخت وتاج کی ہو یا کسی بے تاج سلیمان مزاج کی، ہر دور میں اس کی بنیاد مبالغہ آرائی پر رکھی گئی ہے۔کم رو کو ماہ رو، کم زور کو شاہ زور، بے تن کو فیل تن اور کج ادائی کو بانکپن کہنا شاعروں کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔لیکن نبیؐ اور آل نبیؐ کے گھرانے کی مدح وثناء میں اصناف ادب اور لفظ کمزور اور کم پڑ جاتے ہیں۔اس گھرانے کی تعریف وتوصیف کی ساری راہیں تعریف لکھنے والے کے خلوص اور اس گھر سے عقیدت ومحبت سے کھلتی ہے۔جس قدر لکھنے والا اس خاندان کی محبت میں سرشار ہوگا اتنا ہی اس کا قلم پُرتاثیر ہوگا۔اور جس منزلِ یقین پہ وہ خود کھڑا ہوگا اس کے اشعار سے اتنا ہی تیقن جھلکے گا محسن نقوی کے دل میں نبیؐ اور آلِ نبی کے لیے محبت بھی ہے اور گداز بھی، یقین بھی ہے اور اُن پر کامل ایمان بھی، اسی لئے جب وہ اُن کی مدحت کرتے ہیں تو اُن کے قلم کا جوش وخروش اور سج دھج ہی کچھ اور ہوتی ہے۔

مثلاً حضرت محمد صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔

اورنگِ سلیمان تری نعلین کا خاکہ
اعجازِ مسیحا تری بکھری ہوئی خوشبو
حُسنِ یدِ بیضا تری دہلیز کی خیرات
کونین کی سج دھج تری آرائش گیسوٗ[۳]

شاعری میں الفاظ کی بنت بنیادی حیثیت رکھتی ہے، شاعر تعاقب الفاظ میں بہت دور بھی نکل جائے پھر بھی اپنے اصل مقصد سے غافل نہیں ہوتا۔ مثلاً جب فُرات کنارے حضرت امام حسینؑ ظلم وتشدد سے نبرد آزما ہونے کی حکمت عملی سوچ رہے تھے، کہ ظلم کے پاس طاقت، دولت، اختیارات، جبر، نیزے تلواریں سب کچھ تھا۔ مگر حضرت امام حسینؑ کے پاس صرف صبر اور استقامت تھی اور اسی وجہ سے ظلم کو دیکھ کر اُن کے خشک ہونٹوں پر ہلکی سی مسکراہٹ کھل اُٹھی۔ اِسی خیال کو محسن نقوی نے "فرات فکر" میں موجود ایک قصیدے "نہ پوچھ میرا حسین کیا ہے" میں کچھ اس طرح پیش کیا ہے، کہ اس میں خوبصورت تخیل اور موثر الفاظ کے ساتھ ساتھ شاعر مشرق کے انسانِ کامل کا تصور بھی خوبصورتی سے اُجاگر ہوا ہے۔ مثلاً۔

فرات کی نبض رُک گئی ہے
حسینؑ مصروفِ گفتگو ہے
جہاں گلابوں سے اَٹ گیا ہے
حسینؑ شاید لہو لہو ہے
حسینؑ کا حوصلہ نہ پوچھو
حسین لٹ کر بھی سرخرو ہے
وہ دیکھو فوجوں کے درمیاں بھی
حسینؑ تنہا ڈٹا ہوا ہے
نہ پوچھ میرا حسینؑ کیا ہے[۴]

شخصیت نگاری نثری قلب میں بھی ڈھلتی ہے اور شعری پیکر میں بھی لیکن دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعر ایک مصرعہ یا ایک شعر میں وہ کچھ بیان کر جاتا ہے۔ جس کے لیے تاریخ کے کئی صفحات صرف ہوتے ہیں۔ مثلاً کسریٰ نے رسول پاک صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم کے نامہ مبارک کو چاک کیا لیکن اللہ نے اس کا ملک پارہ پارہ کر دیا۔ چنانچہ درج ذیل شعر میں صرف ایک استعارے نے پورے واقعہ کی یاد تازہ کر دی۔ مثلاً

کہنے کو تو خاموش مگر جنبشِ لب سے
دامانِ عرب گردِ گریباں عجم چاک [۵]

''حق ایلیا'' میں محسن نقوی نے حضرت امام حسین کا موازنہ عظیم ہستیوں سے کیا ہے۔ حضرت آدم جن کے

علم کی تجلی فرشتے برداشت نہ کر سکے اور اعتراف عجز کے طور پر سجدہ ریز ہو گئے۔ چنانچہ ''حضرت آدم اور حضرت امام حسین'' کے موازنہ میں محسن نقویؔ کا شعور جب لفظوں میں ڈھلا تو درج ذیل بند کی تخلیق ہوئی۔ جس میں شاعرانہ بلاغت کے ساتھ حدیث پیغمبر صلی اللہ علیہ والہٖ وسلم ''حسین مِنیِ واَنا مِنَ الحسین'' [٦] کی ترجمانی بھی ہوتی ہے۔ مثلاً

آدم کی ذات مرکزِ ایمان بھی نہیں
آدم کا نطق محورِ قرآں بھی نہیں
آدم خطا کرے کوئی نقصان بھی نہیں
شبیر میں خطا کا تو امکان بھی نہیں
ادنی سی شان دیکھ شہِ مشرقین کی
آدم بہشت میں بھی رعیت حسینؑ کی [٧]

دو شخصیتوں کے درمیان موازنہ کی خوبی یہ ہے کہ پہلی شخصیت کے کمال کو ظاہر کرتے ہوئے دوسری شخصیت کی عظمت اس طرح بیان کی جائے کہ دونوں ہستیاں مقام میں برابر نظر آئیں۔ یہ انداز محسن نقویؔ کے ہاں موازنہ ''حضرت ابراہیم اور حسینؑ'' میں نظر آتا ہے۔

اُس سمت اک نبی کا ارادہ اٹل نہیں
اس سمت وہ عمل کہ گھڑی کا خلل نہیں
بیٹے کی لاش دیکھ کر ماتھے پہ بل نہیں
برچھی کھنچی تو نبض زمانے کی رک گئی
آنکھیں اُٹھیں تو موت کی گردن بھی جھک گئی [٨]

حضرت علیؑ کے ساتھ بیٹے کے موازنہ میں محسن نقویؔ جذباتیت کا شکار نظر آتے ہیں وہ یوں کہ باپ کو غیظ و غضب کی علامت لکھا ہے۔ اور بیٹے کو دستِ دُعا سے تعبیر کیا ہے۔ یہاں بھی مجلس اور اہلِ مجلس کے تقاضوں کے پیش نظر حضرت امام حسینؑ سے محبت و عقیدت میں انہوں نے انصاف سے کام نہیں لیا۔ مثلاً درج ذیل بند میں وہ کہتے ہیں۔

دوشِ نبی کہاں یہ سناں کی فضا کہاں
بستر کہاں نبی کا یہ دشتِ بلا کہاں
غیظ و غضب کہاں وہ یہ دستِ دُعا کہاں

خندق کہاں یہ رزم گہہ کربلا کہاں
پیاسے کا نام ایک ہی سجدے سے چڑھ گیا
بیٹے کا وار باپ کی ضربت سے بڑھ گیا[۹]

حضرت فاطمہ زہرا اور حضرت امام حسین کے موازنہ میں محسن نقوی کے تخیل نے ایک نادر نکتہ نکالا ہے۔انہوں نے ایک عظیم ماں اور ایک بلند شخصیت بیٹے کا تقابل اس انداز میں پیش کیا کہ ماں کو صدف اور بیٹے کو گوہر کہہ کر دونوں کی شخصیت کو اپنا مخصوص مقام عطا کیا ہے۔درج ذیل بند اُن کے خیال کی بہترین عکاسی ہے۔

صورت اگر ہے عرض تو جوہر ہیں خدوخال
جس طرح سے ہے ذہن صدف اور گہر خیال
شبیرؑ وفاطمہؑ میں بھی بہتر ہے یہ مثال
معدن ہیں فاطمہؑ تو گہر فاطمہؑ کا لال
بیٹے کی تربیت ہے سدا والدین سے
پرکھا گیا بتول کو اکثر حسینؑ سے[۱۰]

مذہبی شاعری کے حوالے سے محسن نقوی نے شہدائے کربلا کے علاوہ خانوادہ رسول صلی علیہ والہ وسلم کی تمام شخصیات کی منقبت کہی ہے۔ان میں حضرت خدیجہ الکبری کے حوالے سے محسن کا موقف ہے کہ انسان کی زندگی میں اس کی شریک حیات اہم کردار ادا کرتی ہے۔اس کی بہترین مثال حضرت ختمی مرتبت کی پہلی زوجہ حضرت خدیجہ الکبریٰ کی ہے۔جو اعلان نبوت سے لے کر اپنی آخری سانس تک نبوت کی ڈھارس بنی رہیں۔محسن نقوی نے حضرت خدیجہ الکبریٰ کا قصیدہ ''شمع شبستان رسالت'' کے عنوان سے لکھا ہے۔درج ذیل شعر حضرت خدیجہ الکبریٰ کی شخصی اور روحانی عظمت کے اظہار کے ساتھ محسن نقوی کے تاریخی شعور اور حضرت خدیجہ الکبریٰ کے تعارف کی بہترین نمائندگی ہے۔

دُنیا سے تری سوچ کا انداز نرالا
بچوں کی طرح گود میں اسلام کو پالا[۱۱]

سیرت ہو یا مدحت مردوں کے مقابلے میں چار دیواری میں مستور خواتین پر کچھ لکھنا مشکل ہوتا ہے اور پھر وہ خواتین جن میں رسولؐ کی بیٹی ہو تو اور بھی مشکل ہو جاتی ہے حضرت فاطمہ زہرا جنہوں نے رسول صلی اللہ علیہ والہ وسلم

کے زیرِسایہ پرورش پائی تھی۔اور یہی وجہ تھی کہ آپ میں قدرتی طور پر محاسن اخلاقی اور حسن تربیت کے اعلیٰ ترین نمونے موجود تھے۔قصیدہ "ملکہ عصمت" میں محسن نقوی حضرت فاطمہ زہرا کی بلند شخصیت کا اعتراف یوں کرتے ہیں۔

حیا کی دیوی وفا کی آیت حجاب کی سبیل زہرا
کہیں ہے معصومیت کا ساحل کہیں شرافت کی جھیل زہرا
جہانِ موجود میں بنی ہے وجودِ حق کی دلیل زہرا
زمانے بھر کی عدالتوں میں نِساء کی پہلی وکیل زہرا
کِساء میں آئی تو پنجتن کے شرف کی پہچان بن گئی ہے
نِساء میں بیٹھی تو تربیت گاہ دین و ایمان بن گئی ہے
سمٹ کے دیکھا تو ب کے نقطے کی زیر کی شان بن گئی ہے
بکھر کے سوچا تو فاطمہؑ خود تمام قرآن بن گئی ہے[۱۲]

ان بندوں میں محسن نقوی نے حضرت فاطمہؑ زہرا کی روحانی شخصیت کو پیش کرنے کے ساتھ دوسرے بند کے پہلے دوسرے مصرعے میں " کساء" اور "نِساء" کے صوتی ترادف اور تیسرے چوتھے مصرعے میں "سمٹ کے دیکھا" اور " بکھر کے سوچا" کی بندش میں صنعتِ تضاد اور تواردکو خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔تاریخ صرف اُنہی افراد کی عظمت کو سلام کرتی ہے جو اپنے عمل اور کردار کی سے تاریخ کو عظیم بناتے ہیں اور جس کردار میں جتنی زیادہ توانائی ہوگی وہ ہمارے ادراک کی روشوں پر اتنی دیر زندہ رہتا ہے۔انہی ہستیوں میں سے ایک عظیم ہستی حضرت زینبؑ کی ہے۔جن کے عمل کی صداقت اور جذبے کی توانائی نے اسلامی اقدار کی شیرازہ بندی کی قصیدہ "عقیلہ بنی ہاشم"، "مریم کربلا" اور "علی کی بیٹی" میں محسن نقوی کا اس ہستی سے متعلق جذبات ومحسوسات کا توانا اظہار یوں ملتا ہے۔

زینب کے وہ خطبات وہ آیات کا طوفان
جذبوں کا تلاطم وہ تہہ تابشِ ایمان
ہر حرف کے ادراک میں کھلتا ہوا قرآن
یک جنبشِ لب صُورت برق سرِ فاران
جل بجھ گیا باطل کہ دُھواں تک نہیں ملتا
اب بیعتِ فاسق کا نشاں تک نہیں ملتا

.....

جب ظُلم کا خنجر ہوا پیوستِ رگ جاں
جب سو گئے صحرا میں شریعت کے حُدی خواں
نیزوں پہ سجائے گئے جب صبر کے قراں
نازل ہوئی افلاک سے جب شامِ غریباں
آوازِ دل شیرِ جلی بن گئی زینبؑ
اظہارِ شجاعت میں علی بن گئی زینبؑ[۱۳]

لیکن قصیدہ "مریم کربلا" کے پندرویں بند میں محسن نقوی جہاں حضرت زینبؑ کے پڑھے ہوئے خطبات کے استعارے اور تاریخ کے حقائق سامنے لائے ہیں۔ وہاں فکرِ حسین اور یزیدیت دو متضاد طریق عمل دو مختلف اندازِ فکر اور دو متفرق طرزِ احساس کی علامتیں بن کر اُبھریں ہیں۔ مثلاً

یہ بے ردا اسیر محمدؐ کے گھر کے ہیں
سارے ہی تشنہ لب ہیں اور آٹھوں پہر کے ہیں
مہماں کچھ یتیم یہاں رات بھر کے ہیں
پاؤں میں آبلے بھی ابھی تک سفر کے ہیں
تحریر کس طرح کی یہ لوحِ جہاں پہ ہے
منبر پہ بے نماز نمازی سناں پہ ہے[۱۴]

محسن نقوی نے اپنی مذہبی شاعری میں آل محمد صلی اللہ علیہ والہ وسلم کے فلسفہ حیات اور اپنے ممدوحین کے اوصاف حمیدہ اور ان کی روحانی عظمت کو پیش کیا ہے۔ انہوں نے اپنے ممدوحین کی سیرت و کردار اور عزت و عظمت کی ایسی سچی تصویریں کھینچی ہے کہ ان تصویروں کا ہر پہلو محبت اور عقیدت میں ڈوبا قاری کے دل اور روح پر نقش ہو جاتا ہے۔ مگر پھر بھی فکر کے دائروں میں مرکزی حیثیت رکھنے والی اِن قد آور شخصیتوں کے خدوخال اور ان کے کردار کی عظمت کا احاطہ کرتے ہوئے محسن نقوی کو اپنے قلم کی تشنگی کا احساس بھی ہے۔

وہ ''موجِ اِدراک'' کے دیباچہ'' سرِ لوحِ چشمِ تر'' میں لکھتے ہیں۔

''ان شخصیتوں کے کردار کی عظمت کا بھرپور احاطہ نہ تو میرے فکر کی دسترس میں ہے اور نہ ہی میرے قلم کے بس کی بات ہے۔''[۱۵]

محسن نقوی نے عقیدے کے معاملے میں کوئی قدغن قبول نہیں کی اور اپنے ملی و مذہبی جذبات واحساسات کا جامع اظہار کیا ہے۔ ہیت کے حوالے سے اگرچہ اُنہوں نے قدیم قصیدہ نگار شعراء کی پیروی نہیں کی، تاہم تخیل کی بلندی، قدرت کلام اور عمدہ اسلوب کے اعتبار سے اُن کے قصائد ممتاز نظر آتے ہیں۔ جو اُن کی شعری تربیت، ثقافتی و مذہبی ماحول اور دینی اَدب کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ یوں اُنہوں نے اس صنف میں مذہب کی خدمت کا کام لینے کے ساتھ اخلاقی اور اصلاحی رویوں کو بھی فروغ دیا۔

# حوالہ جات


۱۔ عصمت ابوسلیم ''المنجد''، شیخ بشیر اینڈ سنز، مکتبہ دانیال اُردو بازار لاہور س،ن صفحہ نمبر ۸۶۴

۲۔ محسن نقوی، ''موج ادراک'' ''سرلوح چشم تر'' باردہم ماوراء پبلیشر ز لاہور س،ن صفحہ نمبر ۱۰

۳۔ محسن نقوی، موج ادراک ''موج ادراک'' باردہم ماوراء پبلیشر ز لاہور س،ن صفحہ نمبر ۳۶

۴۔ محسن نقوی، موج ادراک ''نہ پوچھ میرا حسینؑ کیا ہے'' باردہم ماوراء پبلیشر لاہور س،ن صفحہ نمبر ۱۱۳

۵۔ محسن نقوی، موج ادراک ''موج ادراک'' باردہم ماوراء پبلیشر ز لاہور س،ن صفحہ نمبر ۴۳۔

۶۔ حضرت امام ابوعیسیٰ ترمذیؒ [م، ۲۰۹ھ] ''سنن الترمذی'' باب المناقب حضرت امام حسنؓ، حضرت امام حسینؓ۔ بروایت حضرت یعلی بن مرہؓ

۷۔ محسن نقوی، حق ایلیا ''آدم اور حسین'' ماوراء پبلیشر ز لاہو ۲۰۰۲ء صفحہ نمبر ۱۰۸

۸۔ محسن نقوی، حق ایلیا ''ابراہیم اور حسین'' ماوراء پبلیشر ز لاہور ۲۰۰۲ء صفحہ نمبر ۱۱۳

۹۔ محسن نقوی، حق ایلیا ''علی اور حسین'' ماوراء پبلشرز لاہور ۲۰۰۲ء صفحہ نمبر ۱۱۸

۱۰۔ محسن نقوی، حق ایلیا ''بتول اور حسین'' ماوراء پبلیشر ز لاہور ۲۰۰۲ء صفحہ نمبر ۱۱۹

۱۱۔ محسن نقوی، موج ادراک ''شمع شبستان رسالت'' باردہم ماوراء پبلیشر ز لاہور س،ن صفحہ نمبر ۴۲

۱۲۔ محسن نقوی، موج ادراک ''ملکہ عصمت'' ماوراء پبلیشر ز لاہور س،ن صفحہ نمبر ۹۲

۱۳۔ محسن نقوی، فرات فکر ''عقیلہ بنی ہاشم'' ماوراء پبلیشر ز لاہور س،ن صفحہ نمبر ۱۶۶۔۱۶۷

۱۴۔ محسن نقوی، موج ادراک ''مریم کربلا'' باردہم ماوراء پبلیشر ز لاہور س،ن صفحہ نمبر ۱۳۹

۱۵۔ محسن نقوی، موج ادراک ''سرلوح چشم تر'' باردہم ماوراء پبلشرز لاہور س،ن صفحہ نمبر ۹، ۱۰

# پروین شاکر (محبت کی کہانی-نسوانی آواز میں)

ڈاکٹر عقیلہ جاوید*

**Abstract:**
This article deals with the poetry of Parveen Shakir in a new contest. In the western tradition a feminism voice has been considered essential for the expression of the feeling of a women. So it is not a simple thing that if our female writers went to discover in a different way and the critics also was to discover this voice in the contest of feminism.

خوشبو کا م لیں تو ایک لطیف سا احساس ہوتا ہے۔ دھیان جہاں پھولوں کی طرف منعکس ہوتا ہے۔ وہاں دوسری طرف ایک خوبصورت شاعرہ کی یاد بھی دل میں انگڑائی لیتی ہے۔ پروین شاکر* کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ یہ جملہ پروین شاکر کی انفرادیت کو اجاگر نہیں کرتا۔ کیوں کہ بے شمار شعرا ہیں جن کے نام تعارف کے محتاج نہیں۔ یہاں مجھے یہ کہنا چاہیے کہ پروین شاکر کا کلام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ یہ جملہ پروین کی انفرادیت ظاہر کرتا ہے۔ کیوں کہ یہ جملہ ہم عموماً شعراء کے متعلق نہیں لکھ سکتے۔ برسوں بیت جاتے ہیں لیکن پھر بھی ہم کسی شاعر کے کلام سے مکمل طور پر متعارف نہیں ہو پاتے۔ اس کی وجہ یقیناً یہی ہوسکتی ہے کہ شاعر انہونی واردات کے زیرِ اثر انوکھے انداز میں لایعنی گتھیوں کے پیچ وخم میں خود الجھتا ہے اور قاری کے ہاتھ میں الجھی ہوئی ریشم کی گیند کا بمشکل ایک سرا ہی ہاتھ لگتا ہے۔ ایسے میں نقاد تنوع، الجھاؤ، کشمکش، لفظوں کا ہیر پھیر، جیسے الفاظ استعمال کرتے ہوئے کلام کی گرہیں کھولنے کی سعی شروع کر دیتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ سعی لاحاصل ہے۔ کبھی وہ کہتا ہے کہ فلاں شاعر گھمبیر لہجے میں بات کرتا ہے۔ کبھی وہ کہتا ہے فلاں شاعر کے ہاں فلسفیانہ موشگافیاں ہیں۔ یا یہ کہ فلاں صنعتوں کی شعبدہ بازی کا کھلاڑی ہے یا وہ روایت کی پاسداری کرتا ہے یا پھر روایت کو توڑتا ہے۔ لیکن پروین شاکر کے ساتھ معاملہ دوسرا ہے۔ پروین محبت کی شاعرہ ہے اور محبت پیار کی خوشبو ہے۔ محبت انسان کو الجھاتی نہیں بلکہ رہنمائی کرتی ہے۔ محبت سے ہر عمر کا انسان واقف ہے۔ یہ جذبہ رنگ، نسل اور عمر سے ماورا ہے۔ ہر جاندار اسے محسوس کرتا ہے۔ بس اسے بیان کرنے کا انداز منفرد اور جدا ہوتا ہے۔ پروین شاکر نے اس جذبے کو اتنا گہرائی اور سچائی سے بیان کیا ہے کہ تمام شعری تجربے کا تار و پود اس کے گرد بُنتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ پروین شاکر سے پہلے عشق و محبت کے موضوع پر

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

بے شمار طبع آزمائی ہوئی۔ مردوں نے اسے اپنی جاگیر خاص سمجھتے ہوئے اسے اس طرح برتا کہ بعد میں آنے والی خواتین کے پاس کوئی چارہ نہیں رہا کہ وہ بھی اگر اس جذبے کو اپنائیں تو نسوانی لب و لہجے سے بچتے ہوئے مردانہ انداز میں جذبے کو پیش کریں۔ عشق اور ہوس میں کبھی فرق سمجھا ہی نہیں گیا۔ محبوب کا لباس، محبوب کی ادائیں، محبوب کی شکل وصورت ہجر و وصال کے لمحات کا ڈرامائی انداز۔ بس یہ عشق یا قلبی واردات کی مکمل داستان تھی جس کے مضامین کو سوسو طرح سے باندھا گیا اور غزل کا مطلب ہی عورتوں سے باتیں کرنا مراد لیا گیا۔ گویا یہ مقالہ لکھنے کا وہ خاکہ تھا جو قدرے کمی بیشی کے بعد ہر غزل گو نے یوں اپنایا کہ اسے اپنا ذاتی تجربہ قرار دے کر مختلف رنگ بھر دیا گیا۔ جذبہ چوں کہ مستعار لیا گیا لہٰذا ان کے پاس جو میدان رہ گیا وہ محض لفظوں کا ہیر پھیر تھا۔ جس کے گورکھ دھندوں میں آنے والے الجھتے رہے۔

اُردو ادب کے ابتدائی دور میں عورت کا تصور بالکل روایتی تھا۔ یعنی وہ ایک نمائشی حیثیت رکھتی تھی یا پھر اس سے قربانی کی توقع رکھی جاتی تھی گویا اسے پیدا ہی اس لئے کیا گیا ہے کہ وہ مردوں کا دل بہلائے اور ان کے عیش و عشرت اور شہوانی خواہشات کی تکمیل کے بعد ان پر سے قربان ہو جائے۔ عورت مرد کے نزدیک ایک خوبصورت مجسمہ تھی جس سے وہ لطف اندوز تو ہوتا تھا لیکن اس کے باطن میں جھانکنے یا اُس کی صلاحیتوں کو اجاگر کرنے کا نہ تو اسے ارمان تھا اور نہ احساس۔ عورت کے جذبات کی ترجمانی نہ وہ کر سکتا تھا اور نہ ہی یہ اس کا مقصد تھا۔

ابتدائی اردو شاعری سراپا نگاری سے عبارت تھی جس میں عورت محبوبہ کے روپ میں سامنے آتی ہے اگرچہ ہندی اور سنسکرت شاعری میں عورت کا جو تصور ابھرتا ہے وہ بہت انوکھا ہے کیوں کہ کم از کم شاعری کی حد تک ان کے خیالات و احساسات اخلاقیات اور روحانیت کے حامل رہے لیکن جب اردو شاعری میں تخیلی محبوبہ کو پیش کیا گیا تو اکثر جگہ ادب ابتذال کا شکر ہو گیا۔

اس سب سے ہٹ کر عورت جہاں شعر و ادب کا موضوع بنی وہاں ادب خود اس کی خاص قلمرو بھی رہا ہے۔ لیکن باقر مہدی کی یہ رائے بھی وقیع ہے کہ

> ''اردو شاعری کی تعریف میں کوئی ایمپلی ڈکنس یا اس طرح کی کوئی بھی اہم شاعرہ نہیں ہوئیں اور غزل کی حکمرانی میں عورتوں پر تغزل کے دروازے اس طرح بند کئے تھے کہ وہ جانِ غزل بن سکتی تھی مگر خود غزل گو نہیں بن سکتی تھی۔''
>
> (خاموشی کی آواز، ص ۱۶۱)

دراصل اردو ادب اپنی ترقی پسند تحریک اور جدید رجحانات کے باوجود نہایت دقیانوسی اور روایتی رہا ہے۔خود ترقی پسند اور جدید ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں عورت کی جذباتی اور معاشرتی کشمکش کو مسخ کر کے پیش کرتی رہی ہیں اس کے جسم کو اہمیت دی گئی مگر اس کے ذہن اور تخلیقی صلاحیتوں کو ہمیشہ نظر انداز کیا گیا۔ایسے میں پروین شاکر جیسی شاعرات نے بطور عورت جو نسوانی آواز بلند کی اس میں اس کے جذبات خیالات کے آئینے میں ڈھل کر سماعت پذیر ہوتے ہیں۔

پروین شاکر کی غزل میں عشق و محبت کے وہ فرسودہ مضامین نہیں ملتے۔سب سے پہلے تو وہ اس تجربے سے خود گزرتی ہیں پھر وہ نسوانی جذبات کی ترجمانی اس اعلیٰ درجے کی کرتی ہیں کہ محبت سے وہ خود ہی سرشار نہیں ہوتیں بلکہ یہ سرشاری قاری تک منتقل ہوتی ہے۔روایت اور سماجی رویئے کے برعکس وہ نسوانی اظہار پر شرمندگی محسوس نہیں کرتیں بلکہ فخر سے اعتراف محبت کرتی ہیں۔یوں محبت کے معاملے میں وہ حقیقت پسند شاعرہ کے روپ میں ہمارے سامنے آئی ہیں۔

خوشبو کے فلیپ پر ابوالخیر کشفی لکھتے ہیں:

> ''پروین کی غزلوں میں غزل کے پیکر کا احساس ہے اس کی ایک وجہ پروین کی نسوانی بصیرت ہوسکتی ہے جس نے غزل کو ایک کومل لڑکی کے روپ میں دیکھ لیا ہے۔''

اس میں کوئی شک نہیں کیوں کہ ادب کی بنیاد انسانی جذبات و احساسات پر رکھی گئی ہے اور اس کے ڈانڈے زندگی سے ملے ہوئے ہیں اس لئے ہر قوم اور ملک کی خواتین نے اس شعبہ حیات کو اپنی ضیا پاشیوں سے منور کیا ہے۔

یہاں میں کہتی جاؤں کہ پروین شاکر سے پہلے کم از کم محبت کے حوالے سے اتنا حقیقت پسندانہ رویہ کسی شاعر کے ہاں موجود نہیں۔کیوں کہ اس خارزار میں ننگے پاؤں چلنے کا حوصلہ وہ دیوانگی مانگتا ہے جس پر فرزانگی کو قربان کرنا پڑتا ہے۔اور نفع نقصان کو بالائے طاق رکھ کر اشکوں سے سودا کرنا پڑتا ہے۔لیکن ساتھ ساتھ آہوں کو دبانا بھی پڑتا ہے۔دہلی کے مجتبیٰ حسین پروین شاکر کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

> ''نسوانی جذبات کا ٹھیٹ اور شائستہ اظہار ہمیں صرف پروین شاکر کی شاعری میں ملتا ہے۔محبت ایک ازلی جذبہ ہے۔اس جذبے کو ابتدائے آفرینش سے فنکاروں نے اپنی تخلیقات میں برتا، پرکھا اور پیش کیا لیکن یہ جذبہ جب پروین

شاکر کی شاعری میں نکھرتا ہے تو اس کی چمک دمک سب سے مختلف اور منفرد دکھائی دیتی ہے۔''

(''میں سمندر دیکھتی ہوں تم کنارہ دیکھنا''، ص۴۱۲، مشمولہ خوشبو کی ہمسفر)

گویا محبت کی سچی کہانی شاعری کی صورت میں ڈھلتی ہے تو اپنی پوری جزئیات سمیت لفظوں کے سہارے بھر پور انداز میں بے نقاب ہو کر توانا رنگوں کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ نہ معذرت خواہانہ لب ولہجہ، نہ رقیبانہ جلاپا، نہ فرسودہ لفاظی، نہ کھل کھیلنے کا انداز۔ بس صاف، سچی اور سیدھی بات کرتی ہیں جو اسی سیدھے سادے انداز میں قاری کے دل میں اتر جاتی ہے۔ وہ خود کہتی ہیں:۔

''شاعری میں میں صداقت کی قائل ہوں۔ تصنع شاعری کے لباس پر ایسی آرائش ہے جو نظر کو شاید بھلی لگے لیکن دل پر بڑا بوجھ سا محسوس ہوتا ہے۔''

پروین شاکر از سلطانہ مہر، ص۱۶۱، مشمولہ خوشبو کی ہمسفر

مترنم اور چھوٹی بحریں ان کے جذبے کی لے کو بہت اچھے طریقے سے قاری تک منتقل کرتی ہیں۔ چونکہ قدرت نے عورت کے جذبات میں بے پناہ شدت رکھی ہے اس لئے اگر یہ کہا جائے بے جا نہ ہوگا کہ عورتوں کی زبان کی بنیاد ہی جذبات نگاری پر پڑی اور ان کی زبان میں جذبات نگاری اور زورِ بیان کے لئے الفاظ کا جس قدر بڑا ذخیرہ ملتا ہے کسی ادیب یا شاعر کے ہاں نہیں ملے گا کیوں کہ عورت ایک طرف جذبات کا مخزن ہے دوسری طرف الفاظ کی خالق۔ پروین شاکر کے ہاں عشق ومحبت پر مبنی یہ مکمل کہانی ان کے شعروں میں یوں بیان کی جاسکتی ہے کہ ایک مشرقی لڑکی ہے جو سماجی اقدار کی نفی کا حوصلہ نہیں رکھتی جب پہلے پہل اُس کے دل میں ایک خوبصورت احساس جاں گزیں ہوتا ہے تو اس احساس کو وہ کس طرح زبان دیتی ہے جس سماج میں محبت کرنا جرم شمار ہوتا ہے وہاں یہ کیفیت کس قدر حسبِ حال ہے:۔

کانپ اٹھتی ہوں میں یہ سوچ کر تنہائی میں
میرے چہرے پہ تیرا نام نہ پڑھ لے کوئی

(خوشبو، ص۴۷)

لیکن جب یہ احساس جذبے میں ڈھل جائے تو پھر پہلا پل بھلائے نہیں بھولتا اور سب سے پہلے نیند رخصت ہوتی ہے:۔

آنکھ کو یاد ہے وہ پل اب بھی
نیند جب پہلے پہل ٹوٹی تھی

(خوشبو،ص۳۱۱)

بظاہر بات تو بہت چھوٹی سی ہوتی ہے لیکن نیند کے پہلے پہل ٹوٹنے سے لے کر بات کرنے کے درمیان تک کئی مرحلے ہوتے ہیں جنہیں طے کیا جانا ہوتا ہے۔ مرد اپنی تمام تر حسیات سے کام لے کر بھی عورت کی اس کشمکش سے واقفِ حال نہیں ہوسکتا کہ

وہ اب میری ضرورت بن گیا ہے
کہاں ممکن رہا اس سے نہ بولوں

(خوشبو،ص۳۰۷)

یہ لڑکی اعترافِ محبت کے اس کٹھن مرحلے سے بھی گزرتی ہے جب:۔

ایسے موسم بھی گزارے ہم نے
صحبتیں جب اپنی تھیں شامیں اس کی

(خوشبو،ص۴۴)

محبت وہ شدید جذبہ ہے جس میں یا تو محبوب میں ضم ہوکر اپنی انفرادیت تج دینی ہوتی ہے یا محبوب کو اپنا بنا کر خود میں سمو دینا ہوتا ہے کچھ اسی کیفیت کا اظہار پروین شاکر کے اس شعر میں ہوتا ہے:۔

حل ہوگیا خوں میں کچھ ایسے
رگ رگ میں وہ نام بہہ رہا ہے

(خوشبو،ص۲۵۹)

محبت کی سرشاری میں وہ لمحہ بھی آتا ہے جب وقت کے گزرنے کا احساس نہیں رہتا۔ یوں لگتا ہے ایک معصوم لڑکی ہاتھ کی پیالی میں ٹھوڑی رکھے اپنے محبوب سے باتیں کرنے میں مگن ہے اور

دوپہر شام ہوئی شام شبِ تار ہوئی
اور کھلتے رہے کھلتے رہے باتوں کے گلاب

(ماہِ تمام،ص۱۴۸)

ایسے میں زماں کا حقیقی تصور مٹ جاتا ہے وقت بھی جذبے کا اسیر ہو جاتا ہے:

اس کے وصل کی ساعت ہم پر آئی تو جانا
کس گھڑی کو کہتے ہیں خواب میں بسر ہونا

(ماہِ تمام، ص ۷۶)

محبت میں ہار جیت کے اپنے اصول ہوتے ہیں یہاں نسوانیت کا غرور ہی اس کی ہار میں پوشیدہ ہے اس ہار میں جیت کا مزہ چھپا ہے جسے ایک مشرقی لڑکی سے زیادہ کوئی سمجھ ہی نہیں سکتا:۔

میں سچ کہوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کردے گا

(خوشبو، ص ۲۰۵)

پروین شاکر کی شاعری کی یہ پھول چنتی، چڑیوں کی آواز سنتی ہراساں ہراساں لڑکی ہمیں اپنے دل سے قریب محسوس ہوتی ہے۔ جب وہ معصومیت سے اپنی خواہشات کا اظہار کرتی ہے۔

وہ روز آکے مجھے اپنا پیار پہنائے
میرا غرور ہے بیلے کے ہار کا موسم

(خوشبو، ص ۲۱۴)

چاند اس دیس میں نکلا کہ نہیں
جانے وہ آج بھی سویا کہ نہیں

(خوشبو، ص ۲۰۲)

میں تو اس دن سے ہراساں ہوں کہ جب حکم ملے
خشک پھولوں کو کتابوں میں نہ رکھے کوئی

(خوشبو، ص ۴۷)

یہ لڑکی رقیب نہیں پالتی بلکہ اپنی جیسی کچھ سہیلیوں سے راز و نیاز کرتی ہے اور اپنی سہیلیوں کا ہی رنگ روپ اپناتی ہے۔

وہ رُت بھی آئی کہ میں پھولوں کی سہیلی ہوئی
مہک میں چمپا کلی ، روپ میں چمبیلی ہوئی
(خوشبو،ص۵۰)

اور پھر اس لڑکی کو بہلانا بھی بہت آسان ہے۔ کیونکہ اس کی خواہشات انوکھی ضرور ہیں مگر محدود بھی ہیں عاشق کے ہاں ہجر سب سے مشکل مرحلہ شمار ہوتا ہے مگر یہاں تنہائی کے لئے کیا اچھا سہارا تلاش کیا ہے:۔

وہ چاند بن کر میرے ساتھ ساتھ چلتا رہا
میں اس کے ہجر کی راتوں میں کب اکیلی ہوئی
(خوشبو،ص۵۰)

''خوشبو'' کے دیباچے میں پروین خود لکھتی ہیں کہ:۔

''اگر محبت تقاضائے جسم و جان سے ماورا ہو جائے تو الہام بن جاتی ہے''

پھر اتنی توانا یادوں میں وصل کوئی اہمیت نہیں رکھتا بلکہ محبوب کو اچانک روبرو پا کر حیرانی ہوتی ہے۔

دروازہ جو کھولا تو نظر آئے کھڑے وہ
حیرت ہے مجھے آج کدھر بھول پڑے وہ
(خوشبو،ص۸۶)

امجد اسلام امجد کے بقول:

''پروین کی شاعری میں آپ کو ایک عورت سے زیادہ ایک لڑکی کی آواز سنائی دے گئی۔ ایک ایسی لڑکی کی آواز جو خوبصورت پھول چننا بھی جانتی ہے اور انہیں گلدان میں سجانا بھی۔''

(امجد اسلام امجد،فلیپ''خوشبو'')

اپنے معصومانہ انہماک میں اس نے کیا کچھ کھو دیا یہ تو اس کے تصور سے بھی پرے کی بات ہے۔ چاند اور پھول کی دیوانی لڑکی کے ساتھ ایسا ہونا غیر فطری نہیں کہ:۔

میں پھول چنتی رہی اور مجھے خبر نہ ہوئی
وہ شخص آکے میرے شہر سے چلا بھی گیا
(خوشبو،ص۹۸)

روایتی شعرا کے ہاں ایسے موقع پر آہ وفغاں بلند ہوتی ہے جگر کا خون ہوتا ہے کبھی کبھی دشنام طرازی تک نوبت آ پہنچتی ہے۔مگر پروین شاکر کو اپنا عورت ہونا نہیں بھولا لہٰذا یہاں بھی نسوانی آواز بلند ہوتی ہے۔

کہیں رہے وہ مگر خیریت کے ساتھ رہے
اٹھائے ہاتھ تو یاد ایک ہی دعا آئی
(خوشبو،ص۱۵۰)

محبت میں سرشاری کے بعد جب ہجر وفراق کے لمحات آتے ہیں تو دلوں میں بے پناہ خدشات بھی جنم لیتے ہیں۔روایتی انداز کی شاعری میں ایسے موقعوں پر تقدیر کا گلہ کیا جاتا ہے، مقدر کو برا بھلا کہا جاتا ہے مگر یہاں تو ایک چھوٹا سا مسئلہ ہے جو زیرِ غور ہے کہ:۔

وہ تو خوشبو ہے ہواؤں میں بکھر جائے گا
مسلۂ پھول کا ہے پھول کدھر جائے گا
(خوشبو،ص۱۸۵)

ہمارے سماج میں لڑکی کو بہت زیادہ نوازا نہیں جاتا۔پروین کو عورت ہونے کے ناتے اپنے مقام سے پوری طرح آگاہی ہے۔اس لئے اُن کی طلب بہت زیادہ نہیں وہ تو بس یہ چاہتی ہے

چہرہ نہ دکھا، صدا سُنا دے
جینے کا ذرا تو حوصلہ دے
(خوشبو،ص۲۶۲)

اور یہ حوصلہ جب انتہا کو پہنچتا ہے تو آنکھوں کی آسودگی کے لئے خواہش کا اظہار یوں شعر میں ڈھلتا ہے کہ:۔

دکھِلا کسی طور اپنی صورت
آنکھوں کو مزید مت سزا دے
(خوشبو،ص۲۶۲)

اُردو شاعری میں محبوب کی آنکھوں کی ہمیشہ تحسین کی گئی ہے۔بڑی، غزالی، کاجل سے سجی، بادامی، سرمگیں، شرمیلی نگاہیں ہمیشہ شعراء کی داد کا باعث بنیں۔پروین شاکر کی شاعری میں بھی آنکھوں کا لفظ تواتر سے آیا ہے مگر انداز روایتی نہیں۔اُن کے ہاں آنکھیں جو محبت میں بولتی ہیں کیوں کہ سماج ہونٹوں پر مہر لگا دیتا ہے ایسے میں پیغام آنکھوں

کی زبان سے دیا جاتا ہے۔

زبان سے چُپ ہے مگر آنکھ بات کرتی ہے
نظر اٹھائی ہے جب بھی تو بولتا ہی لگا
(خوشبو،ص۱۵۶)

بہت عزیز ہیں آنکھیں میری اُسے لیکن
وہ جاتے جاتے انہیں کرگیا ہے پُرنم پھر
(خوشبو،ص۱۶۲)

اس کی آنکھیں بھی کہے دیتی تھیں
رات بھر وہ بھی نہیں سویا لوگو
(خوشبو،ص۵۲)

خود کرے تیری آنکھیں ہمیشہ ہنستی رہیں
یہ آنکھیں جن کو کبھی دکھ کا حوصلہ نہ ہوا
(خوشبو،ص۷۵)

پروین محبت کے سوز وگداز سے متاثر ہوتی ہیں لیکن جل کر خاکستر نہیں ہوتیں بلکہ اپنی محبت کو آزمانے کا رویہ اپناتی ہیں۔

کمال ضبط کو خود بھی تو آزماؤں گی
میں اپنے ہاتھ سے اُس کی دلہن سجاؤں گی
(خوشبو،ص۲۰۹)

دل پہ اک طرفہ قیامت کرنا
مسکراتے ہوئے رخصت کرنا
(خوشبو،ص۱۱۶)

کیا کسی مرد نے آج تک اپنے محبوب کو یوں رخصت کیا

لو! میں آنکھیں بند کئے لیتی ہوں، اب تُم رخصت ہو
دل تو جانے کیا کہتا ہے، لیکن دل کا کہنا کیا

(خوشبو،ص۹۷)

اب تک شعرأ ہمیشہ دل کا کہا مانتے رہے۔اس لئے کبھی کوئی راہ اُنہیں سوجھی ہی نہیں۔ یوں گم گردہ راہ رہے۔منزل بےنشان کا پتہ بھلا دل غریب کیا جانے حیرت ہوتی ہے اس کمزور سی لڑکی کی ہمت پر

سپرد کرکے اُ سے چاندنی کے ہاتھوں میں
میں گھر کے اندھیروں کو لوٹ آؤں گی

(خوشبو،ص۲۰۹)

بلکہ کہیں کہیں تو اپنے آپ کو الزام دے کر محبوب کو بری الذمہ قرار دیتی ہیں لیکن ایسا تب ہوتا ہے جب محبوب کا کردار وہ خود ادا کرتی ہیں۔

عشق تو خیر تھا اندھا لڑکا
حسن کو کون سی مجبوری تھی

(خوشبو،ص۳۱۱)

ہم خود بھی جدائی کا سبب تھے
اُس کا ہی قصور سارا کب تھا

(ماہِ تمام،ص۱۵)

کچھ تو تھی میری خطا ورنہ وہ کیوں
بے سبب ترک رفاقت کرتا

(ماہِ تمام،ص۲۸)

محبت کی کہانی میں کڑا وقت وہ ہوتا ہے جب کسی کو الوداع کہہ کر ہمیشہ کے لئے رخصت کر دیا جائے۔ظاہر ہے دل خون کے آنسو روتا ہے لیکن بعض اوقات لبوں پر مسکراہٹ سجانی پڑتی ہے۔ان لمحات کو پروین شاکر نے اپنی شاعری میں اَمر کر دیا ہے۔

یوں بچھڑنا بھی بہت آسان نہ تھا اُس سے مگر
جاتے جاتے اُس کا وہ مڑ کر دوبارہ دیکھنا
(ماہِ تمام،ص۲۴۱)

رخصت کرنے کے آداب نبھانے ہی تھے
بند آنکھوں سے اُس کو جاتا دیکھ لیا ہے
(ماہِ تمام،ص۵۵)

لیکن زیادہ عرصے کے لیے آنکھیں بند بھی نہیں رکھی جاسکتیں اور جب آنکھ کھُلے تو حقیقت کا ادراک ہوتا ہے۔سوچ جب فکر کا روپ دھارتی ہے تو چند سوال سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں:۔

ایسا کیوں کہ جانے سے صرف ایک انسان کے
ساری دنیا ہی بے ثبات ہو جائے
(ماہِ تمام،ص۱۳۰)

اور اس کے بعد یاد زندگی گزارنے کا ایک خوبصورت سہارا بنتی ہے۔یاد صرف تلخی لیئے ہوئے ہی نہیں آتی بلکہ کبھی کبھار یوں بھی آتی ہے

یاد کرتا جائے دل اور کھلتا جائے دل
اوس کی طرح کوئی پات پات ہوجائے
(ماہِ تمام،ص۱۳۰)

کوئی ستارہ میرے ساتھ ساتھ چلنے لگا
سفر میں جیسے ہی مجھ کو تیرا خیال آیا
(ماہِ تمام،ص۲۲۶)

اپنے لئے یاد کا انداز اور ہے اور محبوب کے لئے یاد کا لفظ اور معنی لئے ہوئے ہے۔پسِ پردہ محبوب کے ظرف سے بھی آگاہی ہے:۔

تیرے ہی بھلے کو چاہتی ہوں
میں تجھ کو کبھی نہ یاد آؤں
(خوشبو،ص۳۱۹)

جبکہ اپنے ساتھ معاملہ یہ ہے کہ

یاد کیا آئی کہ روشن ہوگئے آنسو کے گھر
جنگلوں میں شام اتری، جل اٹھے جگنو کے گھر

(خوشبو،ص۲۳۵)

یہ یادرفتہ رفتہ خواب کی صورت اختیار کر جاتی ہے۔تعلقات بھی کبھی کبھی خواب وخیال ہوجاتے ہیں:۔

آنکھوں نے یہ جان لیا ہے کہ کوئی شخص
اک خواب تھا کہ عرصہ جاں سے نکل چکا

(ماہِ تمام،ص۲۳۸)

ڈسنے لگے ہیں خواب مگر کس سے بولئے
میں جانتی تھی، پال رہی ہوں سپنو لئے

(خوشبو،ص۲۳۰)

لیکن اس کے باوجود یہ خواب اس لئے عزیز ہیں کہ زندگی کے اندھیروں میں یہ واحد روشنی کا ذریعہ ہیں:۔

اس خواب کی لو کو مت بجھانا
یہ میرا چراغ نیم شب ہے

(ماہِ تمام،ص۱۳۷)

ایک شب گزیدہ شخص ہی بتا سکتا ہے کہ چراغِ نیم شب کی اہمیت کیا ہے۔مختصراً پروین شاکر کی شاعری میں محبت سب سے بڑا تجربہ ہے اور اس کی کائنات کا مرکز ومحور ہے۔اپنی ذات سے ماورا ہوکر کسی اور ذات کے لئے اپنے آپکو تج دینے کا احساس اور اس میں سرشاری یہی اس کی جیت ہے۔محبت کی یہ کہانی جہاں ایک نسوانی آواز کی انفرادیت ہے وہاں دیگر شعراء کے لئے ایک کھلا چیلنج بھی ہے کہ وہ چاہیں بھی تو عورت کی محبت کی اس وسعت کو اپنے اندر جگہ نہیں دے سکتے جو بطور ممتا صرف اسی کا مقدر ہے اور وہ اس وسعت میں تمام رشتے سمو لیتی ہے۔

سب ضدیں اس کی میں پوری کروں، ہر بات سنوں
ایک بچے کی طرح سے اُسے ہنستا دیکھوں

(خوشبو،ص۶۰)

بلاشبہ یہ محبت کی کہانی دروغ گوئی سے مبرا ہے۔

# ماخذات وحواشی


۱۔ پروین شاکر، ''خوشبو''، غالب پبلشرز، لاہور، نومبر ۱۹۷۷ء

۲۔ .....ایضاً.....، ''صد برگ''، التحریر اُردو بازار، لاہور، فروری، ۱۹۸۰ء

۳۔ .....ایضاً.....، ''خود کلامی''، مکتبہ فنون، لاہور، اپریل ۱۹۸۵ء

۴۔ .....ایضاً.....، انکار، ایضاً، ۱۹۹۰ء

۵۔ .....ایضاً.....، ''کف آئینہ''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء

۶۔ .....ایضاً.....، ماہِ تمام (کلیات) مراد پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۱۹۹۴ء

۷۔ عالیہ جلیل شاہ، ''تنہا چاند''، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء

۸۔ ''خوشبو کی ہمسفر''، مرتبہ ڈاکٹر سلطانہ بخش، لفظ لوگ، پبلی کیشنز، اسلام آباد، اپریل ۲۰۰۲ء


☆ پروین شاکر ۲۴ر نومبر ۱۹۵۲ء میں کراچی میں پیدا ہوئیں۔ شعری سفر کا آغاز دورانِ طالب علمی سرسید کالج کراچی میں ۱۹۶۸ء سے ہوا۔ ابتدائی تخلص بینا اور بعدازاں پروین اختیار کیا۔ پہلا شعری مجموعہ ''خوشبو'' کے نام سے نومبر ۱۹۷۷ء میں منظرِ عام پر آیا۔ اس کے بعد ''صد برگ'' فروری ۱۹۸۰ء، ''خود کلامی'' ۱۹۸۵ء، ''انکار'' ۱۹۹۰ء اور چاروں شعری مجموعوں پر مشتمل کلیات ماہ تمام کے نام سے ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا۔

جامعہ کراچی سے ایم اے انگریزی ادبیات ۱۹۷۲ء میں اور ایم اے (لسانیات) ۱۹۸۰ء میں کیا۔ سی ایس ایس ۱۹۸۱ء میں کیا جس میں پاکستان بھر میں دوسری پوزیشن لی۔ ۱۹۹۰ء سے ۱۹۹۲ء تک تعلیم کے سلسلے میں امریکہ مقیم رہیں۔ بے شمار اعزازات حاصل کئے۔ انتقال سے پہلے ڈپٹی ڈائریکٹر (انسپکشن اینڈ ٹریننگ، کسٹم اینڈ سنٹرل ایکسائز، اسلام آباد) میں فرائض منصبی ادا کر رہی تھیں کہ ۲۶ر دسمبر ۱۹۹۴ء میں ایک ٹریفک حادثے کا شکار ہو کر اس جہانِ فانی سے رخصت ہو گئیں۔

☆☆ احمد فراز پر ایک مضمون میں پروین شاکر نے لکھا ہے کہ ''جس معاشرے میں الزام کی تصدیق کے بغیر تعلقات ختم کرنے کی رسم ہو وہاں کسی شخص کی بے وفائی کا جواز ڈھونڈ لانا بڑے حوصلے کی بات ہے'' متعلقہ اشعار ان کے اس بیان کی ترجمانی کرتے ہیں۔

# نوبل انعام کے لیے علامہ اقبال کی نامزدگی۔۔مفروضے سے حقیقت تک

ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی*

**Abstract:**
It has been assumed in the literary critics of Urdu that Alama Dr. M. Iqbal was nominated for noble prize but the biased west did not allow the award to confer upon him the researcher and critics have repeatedly insured the people that because of the political ideas and biased ness of the west was behind the decision of the noble committee that Iqbal should not be avoided this prestigious literary prize. This article refuses this assumption the writer of the article briefly discussed parameter of the nomination check the whole record of personal and is of the view that Iqbal has never been nominated for the award of Noble prize. It was only myth constructed by our sense of pride.

تحقیق عام طور پر مفروضے کی بنیاد پر آگے بڑھتی ہے۔اقبال کی نوبل انعام کے لیے نامزدگی اور اس کے حصول میں ناکامی اگرچہ ایک مفروضہ ہی ہے لیکن اسے چند حقائق سے کچھ ایسی تقویت حاصل ہوئی ہے کہ یہ مفروضہ کی منزل سے کچھ آگے کی چیز بن گیا ہے۔ڈاکٹر محمد عبداللہ چغتائی،جنہیں اقبال پیار سے ''ماسٹر'' کہتے تھے اور جو اقبال کے ہاں مدتوں کے آنے جانے والوں میں سے تھے،انھوں نے نوبل انعام نہ دیئے جانے کو''مغرب کی سیاسی مصلحت'' [۱] قرار دیتے ہوئے کہا:''۔۔۔اس سے ہندوستان کے تمام اہلِ علم کو دکھ ہوا''[۲]۔ محمد اکرام چغتائی نے رام بابو سکسینہ کے حوالے سے اس امر کی نشان دہی کی ہے کہ ایک زمانے میں اقبال کا نام نوبل انعام کے لیے حق دار امیدواروں میں لیا جانے لگا تھا،اس کے علاوہ فقیر سید وحید الدین کی ''روزگارِ فقیر''،سید قدرت نقوی کی ''غالب آ گہی'' میں غلام رسول مہر کا ایک مکتوب،روز نامہ امروز،لاہور بہ تاریخ ۲۱ اپریل ۱۹۵۰ کے علاوہ کئی ایسے حوالے موجود ہیں کہ جنہیں اکرام چغتائی نے اپنی تصنیف "Iqbal And Tegore" میں درج کیا ہے[۳]۔ ان تمام حوالوں کی روشنی میں اقبال کی نوبل انعام کے لیے نامزدگی اور ان کے احباب کی گرم جوشی محض مفروضہ نہیں رہ جاتی۔''اسرارِ خودی'' کی اشاعت کے تھوڑے ہی عرصے بعد اس کے انگریزی ترجمے اور تبصروں کی اشاعت اور پھر آگے چل کر'' پیامِ مشرق'' کے تراجم ایسی کاوشیں اس مفروضے کو مزید تقویت دے جاتی ہیں۔ ہائیڈل برگ

* پوسٹ ڈاکٹورل فیلو،ساؤتھ ایشاء انسٹیٹیوٹ،ہائیڈل برگ یونیورسٹی،جرمنی

یونیورسٹی (جرمنی) میں اپنے زمانہ ء قیام کے دوران میں میری یہ آرزو بھی تھی کہ سویڈش اکیڈمی ،سٹاک ہوم (سویڈن) میں موجود اس ریکارڈ تک رسائی حاصل کی جائے کہ جسے پچاس سال گزرنے کے بعد وہاں کے اربابِ اختیار منظر عام پر لے آئے ہیں اور جس کے مشاہدے سے کئی غلط فہمیوں کی درستی ہوسکتی ہے اور نئے حقائق بھی سامنے آسکتے ہیں۔میرا یہ سفر بنیادی طور پر علامہ اقبال کے حوالے سے تھا کیونکہ نوبل انعام کے لیے علامہ اقبال کی نامزدگی اور ردوقبولیت کے باب میں اس ریکارڈ سے بہتر ماخذ ممکن نہیں۔سویڈش اکیڈمی کے اس ریکارڈ کی مدد سے علامہ اقبال اور نوبل انعام کے حوالے سے افواہوں اور اس سے زیادہ داستانوں کی حقیقت با آسانی معلوم کی جاسکتی ہے۔اس ریکارڈ کی مدد سے معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کیا اقبال اور ٹیگور ایک ہی برس اس انعام کے امیدوار تھے؟ کیا کبھی اقبال کا نام اس انعام کے حصول کی خاطر نامزد بھی ہوا تھا یا نہیں، اگر ان کا نام تجویز کیا گیا تھا تو نامزدگی کس نے اور کس سال میں کی تھی، ان کے مدِ مقابل کتنے امیدوار تھے اور ان کا تخلیقی قد کاٹھ کس ڈھب کا تھا، اگر اقبال کا نام اس انعام کے لیے رد کیا گیا تو اس کی وجوہات کیا تھیں۔اس نوع کے کئی سوالات کا جواب سویڈش اکیڈمی میں موجود ریکارڈ ہی میں مل سکتا ہے۔میرا گمان ہے ابھی تک کسی نے سٹاک ہوم میں موجود اس ریکارڈ کا جائزہ اس حوالے سے نہیں لیا، اگر اس ریکارڈ کو کھنگالا گیا ہوتا تو اس باب میں اتنی داستانیں جنم نہ لیتیں۔معاملہ یہ بھی ہے کہ اقبال کو نوبل انعام ملنے یا نہ ملنے کی یہ داستانیں سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی رہی ہیں۔حتیٰ کہ اقبال کے احباب نے بھی اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے کہ جس کی تفصیل اگلے صفحات میں ملاحظہ کی جاسکے گی۔

سویڈش اکیڈمی کی انتظامیہ نے اپنی پالیسی کے مطابق ۱۹۰۱ سے لے کر ۱۹۶۶ تک کے ریکارڈ تک رسائی دی جسے زمانی اعتبار سے مرتب کیا گیا تھا۔ہر سال کا ریکارڈ جدا جدا ہے لیکن ضخامت کے سبب اسے دو جلدوں کی صورت دے دی گئی تھی۔پہلی جلد ۱۹۲۰ تک جبکہ دوسری ۱۹۲۱ سے ۱۹۶۶ تک کے زمانے کا احاطہ کرتی ہے۔ان جلدوں کے آخر میں افراد کا اشاریہ حروفِ تہجی کے تحت دیا گیا ہے جس کی مدد سے مطلوبہ شخصیت سے وابستہ ریکارڈ تک با آسانی پہنچا جاسکتا ہے۔اس ریکارڈ میں ہر سال کے لیے نامزد کیے جانے والے تخلیقی فن کاروں کے نام، تجویز کنندہ (فرد یا ادارہ) کی تفصیل، کمیٹی کے جلسوں کی روداد، کمیٹی میں شامل اراکین کی آراء اور سفارشات، چیئر مین کی حتمی رپورٹ اور ہر برس کے لیے نوبل انعام دینے کا اعلامیہ وغیرہ شامل ہے۔اس ریکارڈ کی مدد سے بڑی سہولت کے ساتھ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ ۱۹۶۶ تک ہر سال کُل کتنے ادیب اور شاعر اس انعام کے لیے نامزد کیے گئے تھے۔مثال کے طور پر ٹیگور کو جس برس نوبل انعام ملا، اس سال ٹیگور سمیت اٹھائیس (۲۸) شخصیات کی نامزدگی کی گئی[۴]۔ہر ادیب اور

شاعر کے نام کے ساتھ اسے نامزد کرنے والے فرد یا ادارے کا نام بھی دیا گیا ہے۔تاہم، نامزدگی کرنے والے کے حوالے سے کچھ ناقابل فہم معاملات بھی دکھائی پڑتے ہیں۔مثال کے طور پر میکسم گورکی کو ۱۹۲۳ میں نامزد کیا گیا تھا لیکن ریکارڈ میں ان کے نام کے ساتھ تجویز کنندہ کا نام موجود نہیں۔ٹالسٹائی کی اس انعام کے لیے نامزدگی اور رد کیے جانے کا ہمیں علم تھا لیکن گورکی کی نامزدگی اور رد ہونے کا علم ہمیں اس ریکارڈ[۵] کی مدد ہی سے حاصل ہوا جو اپنی جگہ ایک انکشاف سے کم نہ تھا۔گورکی کو ۱۹۲۳ میں نامزد کیا گیا جبکہ انعام مسلسل نامزد ہونے والے ییٹس کو ملا[۶] ۔اس ریکارڈ سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ نوبل انعام حاصل کرنے کے لیے ایک ہی ادیب یا شاعر کتنی بار نامزد ہوا تھا۔مثال کے طور پر ٹی۔ایس۔ایلیٹ کا نام مسلسل چار سالوں تک نامزد کیا جاتا رہا تھا۔۱۹۴۵ء میں ایلیٹ کو پہلی بار نامزد کیا گیا لیکن اس سال نوبل انعام Gabriaela Mistral کو ملا،۱۹۴۶ میں ایک بار پھر انہیں نامزد کیا گیا لیکن انعام جرمنی کے ھرمن ھیسے کو دیا گیا،۱۹۴۷ میں جب تیسری بار ایلیٹ کا نام تجویز کیا گیا تو اس سال کا انعام Andr'e Gide کو ملا، مسلسل چوتھی مرتبہ نامزدگی کے بعد ۱۹۴۸ء میں ایلیٹ نوبل انعام کے حصول میں کامیاب ہوئے[۷] ۔خیال رہے کہ نوبل انعام کی نامزدگی میں مجوزہ ادیب کی رضامندی ضروری ہوتی ہے۔

نامزدگیوں اور ناکامیوں سے اس تسلسل سے بڑے ادیبوں اور شاعروں کے جاہ وحشم اور دیناوی منفعت سے بے نیازانہ روش کے مجموعی تاثر کو خاصا ضعف پہنچتا ہے، ٹی۔ایس۔ایلیٹ ہوں کہ ھرمن ھیسے، جارج برنارڈ شا ہوں کہ سارتر یا ییٹس وغیرہ ان سب کے ہاں انعام واکرام سے دور بھاگنے کے معاملات اس ریکارڈ کی روشنی میں محض داستانیں ہی ہیں۔یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ ایلیٹ کو ایک آدھ نہیں بلکہ کئی لوگوں نے بیک وقت اس انعام کے لیے نامزد کیا تھا جن میں پرنسٹن یونیورسٹی کے پروفیسر ڈانلڈ (Donald A.Staffer) اور کولمبیا یونیورسٹی سے جسٹن او برین (Justin O' Brien) کا نام ۱۹۴۸ء کی نامزدگیوں میں موجود ہے[۸] ۔ایلیٹ کی چار بار نامزدگی ایک طرف، اٹھارہ اٹھارہ بار نامزدگیوں کے بعد نوبل انعام حاصل کرنے کی مثالیں بھی موجود ہیں[۹]۔بہت کم ادیب اور شاعر ایسے ہیں کہ جنہیں پہلی نامزدگی پر نوبل انعام ملا[۱۰] ۔ادب کے میدان میں مسلمانوں کی نامزدگی نہ ہونے کے برابر ہے۔اس حوالے سے ایک آدھ جو نامزدگی ملتی ہے وہ مصر کے ادیبوں کی ہے۔اس ریکارڈ کی رو سے طہٰ حسین کو قاہرہ سے لطف السید نے ۱۹۴۹ میں اس انعام کے لیے نامزد کیا تھا[۱۱]۔ لیکن انھیں انعام نہ مل سکا۔ادب کے میدان میں مسلمان نوبل انعام یافتہ کی صرف ایک مثال نجیب محفوظ کی ہے کہ جس سے سبھی واقف ہیں۔ہم، ان کی دستاویزات اور دیگر ریکارڈ نہ دیکھ سکے کیونکہ انعام ملنے کے پچاس سال بعد ہی ریکارڈ منظرِ عام پر لایا جاتا ہے۔

علامہ اقبال اور ٹیگور کی نوبل انعام کے لیے ایک ہی سال میں نامزدگی کے مفروضے کی حقیقت جاننے کے لیے ضروری تھا کہ جس برس ٹیگور کو نوبل انعام سے نوازا گیا، اس برس کے ریکارڈ کی جانچ سب سے پہلے کی جائے۔ ٹیگور کو ۱۹۱۳ء میں نوبل انعام دیا گیا تھا۔ سویڈش اکیڈمی میں اس سال کی دستاویزات سے معلوم ہوتا ہے کہ اس برس کے لیے آنے والی نامزدگیوں کی تعداد اٹھائیس ہے کہ جن کا فرداً فرداً جائزہ لینے اور نامزد کرنے والے افراد اور اداروں کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں۔ تاہم، اس سال کی فہرست میں معروف ناول نگار تھامس ہارڈی اور اناطولی فرانس [۱۲] کے اسماء قابلِ ذکر ہیں کہ جن پر ٹیگور کو فوقیت دی گئی۔ اس سال کی فہرست میں علامہ اقبال کا نام موجود نہیں ہے جس سے اس قیاس کو اب ختم ہو جانا چاہیے کہ اقبال اور ٹیگور ایک ہی سال نوبل انعام کے لیے نامزد کیے گئے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والی اس غلط روایت کا خاتمہ بھی ہو جانا چاہیے کہ جس کی رو سے اقبال کے ہاں اسلامی تصوارت کی گہری چھاپ بالخصوص جذبہء جہاد کی پرزور حمایت کرنے والے ایسے عوامل مغربی دنیا کے اس بڑے ادبی انعام کے معیارات پر پورے نہ اترے اور یوں پٹ سن کے ریشوں کے خوش لمس احساس سے وابستہ ٹیگور کو اس انعام سے نوازا گیا۔ اس نوع کے مفروضوں، قیاسات اور داستانوں کی شواہد سے کوئی تصدیق نہیں ہوتی۔

سویڈش اکیڈمی میں موجود اس ریکارڈ کے علاوہ دیگر کئی ایسے شواہد اور حقائق موجود ہیں کہ جن کی رو سے اقبال اور ٹیگور کا ایک ہی برس نوبل انعام کے لئے نامزد ہونا ممکن نظر نہیں آتا۔ ۱۹۱۳ء تک اقبال کا کوئی شعری مجموعہ شائع نہیں ہوا تھا۔ ان کا اولیں شعری مجموعہ ''اسرارِ خودی'' ٹیگور کو انعام ملنے کے دو سال بعد شائع ہوا جبکہ نوبل انعام کی نامزدگی کے لئے کسی نہ کسی تخلیقی کتاب کا بھجوانا ضروری ہوتا ہے۔ اس صورت میں یہ کیسے ممکن ہے کہ اقبال ۱۹۱۳ء میں اپنے کسی تخلیقی مجموعے کے بغیر نوبل انعام کے لیے نامزد کیے گئے ہوں۔ ۱۹۱۳ء کا زمانہ ''اسرارِ خودی'' کی تخلیق کا زمانہ ہے۔ اس عرصے میں اقبال کے روز و شب ریکارڈ پر ہیں۔ نہ صرف سویڈش اکیڈمی بلکہ حیاتِ اقبال سے بھی اس امر کی نفی ہوتی ہے کہ اقبال اور ٹیگور ایک ہی سال (۱۹۱۳ء) میں نوبل انعام کے لیے نامزد کیے گئے تھے۔

۱۹۱۳ء کے ریکارڈ کی جانچ کے بعد دوسرا مرحلہ اقبال کے سالِ وفات (۱۹۳۸ء) تک کے ریکارڈ کی چھان پھٹک کا تھا۔ اس امر کے لیے نہایت اور سادہ طریقہ یہ تھا کہ ریکارڈ کی دونوں جلدوں کے میں اشخاص کے اشاریے سے اقبال کا نام تلاش کیا جائے۔ ہم نے ممکنہ طور پر اقبال کے مکمل نام کو ہر پہلو سے اس اشاریے سے تلاش کیا لیکن ایم، آئی، ایس، اے اور ڈی کے مندرجات میں اقبال کا نام کہیں بھی موجود نہیں تھا۔ ہم نے اشاریے کے علاوہ اصل

ریکارڈ کو بھی کھنگال ڈالا کہ اشاریہ بناتے ہوئے غلطی کا احتمال رہ جاتا ہے۔دیگر سالوں کے ریکارڈ کی پڑتال کے بعد بھی ہمیں اقبال کا نام تلاش کرنے میں ناکامی رہی۔اب یہ واضح ہو چلا تھا کہ اقبال کبھی بھی نوبل انعام کے لیے نامزد نہیں ہوئے۔

بزرگ محققین سے سنتے چلے آئے ہیں کہ تحقیق میں شک کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔اگر ایسا ہی ہے تو خواتین میں صفِ اول کی محقق بننے کے اوصاف بدرجہءاتم پائے جاتے ہیں لیکن نہ جانے یہ سرمایہ کن مدوں میں صرف ہوتا ہے۔سویڈش اکیڈمی میں سامنے دھرے ہوئے اس ریکارڈ میں اقبال کا نام نہ پا کر ہمیں ایک شک سا گزرا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ جو ریکارڈ دکھایا گیا ہے، وہ صرف ان افراد کا ہو کہ جن کی نامزدگی معیارات کے مطابق ہوئی تھی۔ہمیں گمان سا گزرا کہ کبھی نہ کبھی کوئی نہ کوئی ایسی نامزدگی بھی ہوئی ہوگی کہ جو سویڈش اکیڈمی کے معیارات سے مطابقت نہ رکھتی ہو اور یہاں کے اربابِ اختیار نے اس نامزدگی کو ایک طرف رکھتے ہوئے اس پر غور ہی نہ کیا ہو۔ممکن ہے کہ اقبال کو کسی ایسے فرد یا ادارے نے نامزد کیا ہو کہ جو اس کا مجاز ہی نہ تھا اور اس کے سبب ان کا نام شامل ہی نہ ہو سکا ہو۔یہ حجت پوری کرنے کے لیے ہم نے ایک بار پھر انتظامیہ سے رابطہ کیا اور اپنے شکوک وشبہات کا اظہار کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا کہ ہمیں ان نامزدگیوں کا ریکارڈ بھی درکار ہے کہ جن پر غور ہی نہیں کیا گیا۔انتظامیہ نے اس قسم کے ریکارڈ کی موجودگی سے انکار کیا۔ان کے خیال کے مطابق ہر نوع کی نامزدگی کا ریکارڈ انہی دو جلدوں میں محفوظ ہے جو ہم دیکھ چکے تھے۔جب ہمارا اصرار زیادہ بڑھا تو انتظامیہ نے خالص محققانہ انداز میں سوال کیا کہ سر اقبال کی نامزدگی کے حوالے سے آپ کا ماخذ کیا ہے؟ ادھر کوئی قابلِ ذکر ماخذ نہ تھا، بس چند مفروضے، قیاسات اور داستانیں تھیں۔ان لوگوں نے ہمیں بتلایا کہ ہر دوسرے دن کوئی نہ کوئی محقق کسی نہ کسی ملک سے مفروضے کا نازک دھاگا تھامے یہاں چلا آتا ہے اور حقائق کو دیکھ کر بڑا کبیدہ ہوتا ہے۔ہمارا حال بھی کچھ ایسا ہی تھا۔اس کبیدگی کو دیکھتے ہوئے لائبریرین نے کہا کہ آپ کے اطمینان کے لیے ہم لائبریری میں موجود کتب کے اس خاص گوشے کو دیکھ لیتے ہیں کہ جہاں نامزدگی کے ساتھ آنے والی کتاب کا اندراج ہوتا ہے۔اگر وہاں سر اقبال کی کسی کتاب کا اندراج ہوا تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ وہ نامزد کیے گئے تھے اور ہمارا ریکارڈ اصلاح طلب ہے۔سویڈش اکیڈمی کی لائبریری میں ہر اس ادیب اور شاعر کی وہ خاص کتاب موجود ہے کہ جس کی بنا پر اس کی نامزدگی کی گئی تھی اور وہ کتاب نامزدگی کے ساتھ ارسال کی گئی تھی۔اس فہرست میں اقبال کی کوئی کتاب درج نہیں تھی البتہ لائبریری کی عمومی فہرست میں ان کی دیگر کتب کا اندراج موجود تھا۔اس عمومی فہرست میں اقبال کی کتاب کا پہلا اندراج ۱۹۳۵ء کا تھا۔اقبال کی

وفات اور ۱۹۳۵ء میں خاصا زمانی فاصلہ ہے۔ان تمام تر حوالوں سے واضح ہو چلا تھا کہ علامہ اقبال کی نوبل انعام کے لئے نامزدگی کسی بھی مرحلے پر نہیں ہوئی تھی۔سویڈش اکیڈمی صرف مجوزہ ناموں پر غور کرتی ہے،اپنے تئیں کسی کو نامزد کرنا اور انعام دینے کا اختیار کمیٹی کو حاصل نہیں۔ہمارے یہاں کے علمی و ادبی حلقوں میں اقبال کی نوبل انعام کے لیے نامزدگی اور رد و قبولیت کے باب میں موجود تمام تر روایتیں ایسی ہیں کہ جن کی شواہد سے تصدیق نہیں ہوتی۔

علامہ اقبال کے قریبی احباب ان کے لیے نوبل انعام کی جو خواہش رکھتے تھے،ان کی اس امنگ کے معاشی تناظر کو نظر انداز کرنا آسان نہیں۔ان کے دوستوں کی خواہش تھی کہ اقبال کسی نہ کسی طور مالی مسائل سے چھٹکارا حاصل کر کے اپنی تمام تر توجہ شعر و ادب اور فلسفہ کی جانب مبذول کریں۔محمد اکرام چغتائی نے غلام رسول مہر کے ایک مکتوب کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''اسرارِ خودی'' کے انگریزی ترجمے کا مقصد نوبل انعام کا حصول نہ تھا لیکن ان کے زیادہ تر احباب کی خواہش تھی کہ انھیں نوبل انعام مل جائے تا کہ وہ اپنی مالی پریشانیوں سے چھٹکارا پا کر اپنے آپ کو شعر و ادب کے لیے وقف کریں[۱۳]۔خود علامہ اقبال بھی اپنے احباب کی اس امنگ سے واقف تھے اور اپنے بے نیازانہ رویے میں ان کی اس نوع کی کاوشوں کی حمایت بھی کر دیا کرتے تھے۔عبداللہ چغتائی لکھتے ہیں:'' پیام مشرق کی اشاعت کے بعد دوستوں نے علامہ سے اس کتاب کا ایک مصور ایڈیشن شائع کرنے کی درخواست بھی کی تھی کیونکہ ہمیں یقین تھا کہ علامہ کو نوبل پرائز ضرور ملے گا اور اس کے شایانِ شان مصور ایڈیشن نہایت ضروری تھا۔اس سے پہلے ٹیگور کی کتاب'' گیتا نجلی'' کا بھی ایک مصور ایڈیشن شائع ہو چکا تھا جس پر ییٹس نے انگریزی زبان میں مقدمہ لکھا تھا''[۱۴]۔

حیاتِ اقبال سے آگہی رکھنے والے جانتے ہیں علامہ اقبال نے نہ صرف ٹیکسٹ بک بورڈ کے لیے حکیم احمد شجاع کے ساتھ مل کر چھٹی،ساتویں اور آٹھویں جماعت کے لیے اردو کی درسی کتب مرتب کیں بلکہ جامعہ پنجاب کے لیے ممتحن بھی رہے۔درسی کتب کی تدوین سے لے کر امتحانی پرچوں کی جانچ اور یورپ سے واپسی کے بعد بیک وقت گورنمنٹ کالج لاہور اور لاہور کورٹ میں کام کرنا ایسے کئی عوامل موجود ہیں کہ جو اس دانائے راز کی اس تگ و دو کو ظاہر کرتے ہیں جو ان کے بڑے بھائی شیخ عطا کے بقول ان کی ڈگریوں کا نہ جانے کب اجرا ہو گا، سے جڑی ہوئی ہے۔اس نوع کے معاشرتی اور معاشی ڈھب میں ان کے دوستوں کا نوبل انعام کے لیے پرعزم ہونا جاہ و حشم سے زیادہ معاشی تناظر رکھتا ہے۔

نوبل انعام کے حصول کے لیے خود علامہ کی اپنی شخصیت میں بلا کی ایک رکاوٹ تھی جو ان کے غیر معمولی فکری

ارتقاء کا نتیجہ ہے ہفت افلاک کی سیر کی مانند انھوں نے اپنا فکری سفر زقندوں میں طے کیا۔ان کی زندگی میں ان کا فکری ارتقاء نمایاں تر ہے کہ جو غیر معمولی انداز میں ہوا۔ان کی فکر کے دھارے جن مقامات سے پھوٹ رہے تھے وہاں ایسے جاہ وحشم کے معاملات بے معنی ہوکر رہ جاتے ہیں۔ان کے سامنے جب بھی کبھی ٹیگور کے انعام یافتہ ہونے کا اور انھیں محروم رکھے جانے کا ذکر ہوا تو انھوں نے کمال عجز کے ساتھ اس معاملے کو ٹال دیا[۱۵] ۔

نوبل انعام کے لیے ٹیگور کی کامیابی اور اقبال کی نارسائی کے دیگر پہلوؤں کے ساتھ ساتھ ان دونوں شعراء کے مغربی ممدوحین کے مزاج اور اثر ورسوخ کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے۔اقبال مغربی دنیا میں پروفیسر نکلسن جبکہ ٹیگور ییٹس کی وساطت سے متعارف ہوئے۔ییٹس مغرب کے ادبی حلقوں میں نہایت سرگرم اور کچھ حد تک جوڑ توڑ کے آدمی تھے۔مغرب کی ادبی تنظیموں کے لیے عہدہ داران کے چناؤ،تقریبات اور ہر نوع کے گٹھ جوڑ کے باب میں ییٹس خاصے فعال رہا کرتے تھے۔جس کا اندازہ ان کے اس ایک مکتوب سے کیا جاسکتا ہے:

> "We need three people to nominate anybody,at least I think that is our rule.You and I, say,Binyon can put up Shaw.He may not elected but we must risk it.Even more important,for I think it would be easy to get three people for Shaw,is will you jion in nominating Wilfird Blunt? I would ask George Wyndham,a great friend of his,to propose him"[16]

ییٹس کا خط سٹرگے مور(Sturge Moore) کے نام ہے۔مور رائل سوسائٹی آف لٹریچر کے ممبر تھے اور سویڈش اکیڈمی کے ریکارڈ کے مطابق انھوں نے ہی ٹیگور کا نام نوبل انعام کے لیے تجویز کیا تھا۔اس تجویز کے پیچھے محرک قوت کے طور پر ییٹس کا نام ہی سامنے آتا ہے۔انھوں نے ''گیتانجلی'' پر نہ صرف انگریزی میں بھرپور تعارفی مضمون لکھا بلکہ ٹیگور کو مغربی دنیا سے متعارف کرانے کی بھرپور کوششیں کیں۔اس طور دیکھا جائے تو ییٹس کا حلقہ احباب اور ذاتی اثر ورسوخ اپنے عہد میں فوری مقبولیت اور منفعت کے لیے موزوں تھا جبکہ پروفیسر نکلسن کا دائرہ ء اثر آنے والے زمانے کے لیے موزوں تھا۔یہی وجہ ہے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اقبال کی شہرت مغربی دنیا میں ٹیگور کے برعکس روز افزوں ہو رہی ہے۔میرا مشاہدہ ہے کہ اقبال اس اعزاز کی بیساکھی کے بغیر ہر تہذیب کی علمی سرزمین پر پورے قد وقامت کے ساتھ تیقن کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں جبکہ اس انعام کے حامل کئی تخلیق کاروں کی بیساکھی کو ایسا گُھن لگا کہ ان کا پورے قد سے کھڑے رہنا محال ہو گیا ہے۔اب آخر میں اس ای میل کا تذکرہ کہ

جو سویڈش اکیڈمی سے واپسی پر ہمیں موصول ہوئی۔ یہ ای میل سویڈش اکیڈمی کی نوبل کمیٹی کے اسسٹنٹ سکریٹری Carola Hermelin کی جانب سے ہے کہ جس میں وہ لکھتے ہیں: " There is no nomination of Sir Muhammad Iqbal in the archives of the Swedish Academy"(Dated 23.12.08)

# حواشی وحوالہ جات


۱۔ چغتائی، محمد عبداللہ، ڈاکٹر: ''اقبال کی صحبت میں'' لاہور، مجلس ترقی ءادب، ۱۹۷۷ء ص ۱۴۱۔

۲۔ ----------ایضاً----------

3. Chaghatai, M.Ikaram: Iqbal and Tagore, Lahore, Sang e Meel Publications,2002,P.56.۔
4. UR Svenska Akademines Arkive: Nobelpriset 1, Litteratur, Del 1, 1901-1920, Stockholm, Sweden P.285-286.
5. UR Svenska Akademines Arkive: Nobelpriset 1, Litteratur, Del 2, 1921-1950, Stockholm, Sweden P.36.
6. .....Ibid.....
7. Svenska Akademines Arkive: Nobelpriset 1, Litteratur, Del 2, 1921-1950, Stockholm, Sweden P.446,447.
8. ----------Ibid----------

۹۔ سویڈش اکیڈمی کے ریکارڈ کے مطابق ۱۹۶۶ تک سب سے زیادہ نامزدگی جونس جنسر (Johanns V.Jensera) کی ہوئی۔انھیں اٹھارویں نامزدگی کے بعد ۱۹۴۴ء میں نوبل انعام ملا تھا۔ان کی پہلی بار نامزدگی ۱۹۲۵ء میں کی گئی تھی۔ (UR Svenska Akademines Arkive: Nobelpriset 1, Litteratur, Del 2, 1921-1950)

۱۰۔ ۱۹۰۱ سے لے کے ۱۹۶۶ تک پہلی ہی بار نامزدگی پر نوبل انعام حاصل کرنے والوں کی تعداد صرف دس ہے۔ٹیگور کو بھی پہلی نامزدگی پر نوبل انعام دیا گیا تھا۔اس وقت کی کمیٹی کے چیئر مین نے ٹیگور کے حوالے سے اس امر پر زور دیا تھا کہ ہمیں اس تخلیق کار کو انعام سے نوازنے کے لیے کچھ سالوں کا انتظار نہیں کرنا چاہیے۔

11 U R Svenska Akademines Arkive: Nobelpriset 1, Litteratur, Del 2, 1921-1950, Stockholm, Sweden .
12. UR Svenska Akademines Arkive: Nobelpriset 1, Litteratur, Del 1, 1901-1920, Stockholm, Sweden P.285-286.
13. Chagatai,M.Ikram: "Iqbal and Tagore" P.55,56

۱۴۔ چغتائی، عبداللہ، ڈاکٹر: ''اقبال کی صحبت میں'' ص ۱۴۱۔

۱۵۔ ''اگر مجھے نوبل انعام مل چکا ہوتا، تو پھر مجھ یہ سوال کیا جانا چاہیے تھا کہ میں نے کون سے کارہائے نمایاں انجام

دینے پر اس کا مستحق سمجھا گیا ہوں ۔۔۔لیکن نہ ملنے پر یہ سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔'' (روزگارِ فقیر از فقیر سید وحیدالدین، کراچی، لائن آرٹ، بار ششم ۱۹۶۶، ص ۱۳۰)

16. Yeats, W.B: "W.B Yeats and T.Sturge Moore, Their Correspondence 1901-1937" ed. by Ursula, Bridge,London, Routledge & Kegan Paul Ltd. 1953,P.19

# وسطی جدید اردو تنقید: مغربی تناظر میں

ڈاکٹر ناصر عباس نیر*

**Abstract:**
This paper basically analysis the middle modern criticism in the contest of western criticism. In the frame work of the paper the limitations of the age has been designed in a manner that the Urdu critics of early four decades (1901-1940) will be discussed. The article tells that the second race of the Urdu critics was also influenced by western criticism likewise their predecessor the critics like "Mehdi Afadi, Niaz Fathepuri and others are some time seem to translate the works of the western critics of those time so this paper traces some points where these critics seem to plagiaries not even the ideas but also the paragraphs of western text. Especially Alama Niaz Fathepuri , Abdul Rehman Bajnori and Waheed-ud-Din Saleem may be included in this text.

'وسطی جدید اُردو تنقید' (بیسویں صدی کی پہلی چار دہائیوں میں لکھی جانے والی تنقید) جدید اور ابتدائی جدید اردو تنقید کی درمیانی صورت ہے۔ اس کی علم بردار اردو ادبا کی وہ نسل ہے، جو انگریزی زبان و ادبیات کا بہ راست علم رکھتی ہے۔ اکثر ادبا نے ہندستان میں اور بعض نے یورپ (جیسے سر عبدالقادر، عبدالرحمٰن بجنوری، محی الدین قادری زور وغیرہ) میں جدید تعلیم حاصل کی۔ اس بنا پر ہم یہ امید باندھنے میں حق بہ جانب ہیں کہ اس نسل نے نئے تنقیدی سوالات تشکیل دینے کی کوشش کی ہوگی؛ انیسویں صدی کی ابتدائی جدید اردو تنقید کے قضیوں سے انحراف کیا ہو گا۔ مغربی ادبیات سے اس نسل کے بہ راہ راست ربط ضبط کا نتیجہ، مغربی ادبیات اور تنقید کی روح کو گرفت میں لینے اور اس پر سوالات قایم کرنے کی صورت میں نکلنا چاہیے تھا، اور ان فروگزاشتوں سے بچنے کی کوشش، اس نسل کو کرنی چاہیے تھی، جو پیش رو نسل سے اس کی بعض معذوریوں کی وجہ سے سرزد ہوئی تھیں، مگر وسطی جدید اردو تنقید کے ''بنیادی متون'' کے مطالعے سے ہماری امید دم توڑ دیتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ 'وسطی جدید اردو تنقید' کے بنیادی سوالات اور ان سوالات کو حل کرنے کے وسایل کم و بیش وہی ہیں، جن سے ابتدائی جدید اُردو تنقید کی تشکیل ہوئی تھی۔ وسطی جدید اردو تنقید میں اپنی پیش رو تنقید سے آگے بڑھنے کا جذبہ کم اور اس کے پیچھے گام زن رہنے کی خواہش شدید ہے۔ یہ حریف بننے کے بجائے، حلیف رہنا پسند کرتی ہے۔ انحراف پر مفاہمت کو ترجیح دیتی ہے۔

اس کی بنیادی وجوہ دو ہیں۔ ایک یہ کہ وسطی جدید اردو تنقید سے وابستہ بیش تر نقاد وہ ہیں، جنھوں نے آزاد،

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور

حالی، شبلی اور اثر سے بہ راہ راست یا بالواسطہ فیض حاصل کیا۔ اردو تنقید کے یہ عناصر اربعہ تاریخ کے ایک ایسے عہد میں سامنے آئے جب شمس الرحمٰن فاروقی کے بہ قول ''ہمارے ادبی معاشرے کو کسی راہ نمائی، کسی ہدایت، کسی نئی سوجھ بوجھ کی ضرورت محسوس ہو رہی تھی۔ ان بزرگوں کی تحریروں کے ذریعہ ہماری یہ ضرورت پوری ہوئی'' (تنقیدی افکار- ص ۲۴۸) گویا انھوں نے اس عہد کے ادبی باطن میں مرتعش سوالات کو سمجھا اور پھر ان کے جوابات دیے۔ ہر چند یہ سوال اپنی جگہ موجود ہے کہ اس عہد کے ادبی باطن میں فقط وہی سوال حشر برپا کیے ہوے تھا، جو ہمارے ان اکابرین کی تحریروں میں ظاہر ہوے؟ اس سوال کو عام طور پر نہیں اٹھایا گیا۔ چناں چہ اس بات کو اس عہد کی بنیادی سچائی کا درجہ دے دیا گیا ہے کہ اس عہد کا ادبی باطن وہی ہے جو ان مشاہیر کی تنقیدی تحریروں میں ظاہر ہوا ہے۔ بہ ہر کیف راہ نمائی کے طالب معاشرے کو جوابات سے غرض تھی، ان جوابات کے درست یا نادرست ہونے، مکمل یا نامکمل ہونے سے نہیں۔ ہو بھی نہیں سکتی تھی کہ یہ فیصلہ راہ نمائی کا طالب معاشرہ کر ہی نہیں سکتا۔ اگر وہ اس نوع کے فیصلوں کے قابل ہوتا تو اس میں راہ نمائی کی طلب کے بجاے معاصر عہد کے سوالات پر بحث کی خواہش ہوتی۔ نیز مذکورہ فیصلے آزادانہ تحقیق وفکر کی روح کا علم بردار معاشرہ کرتا ہے اور یہ معاشرہ ہندستان میں بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں وجود پذیر نہیں ہوا تھا۔ کم از کم اردو تنقید اس بات کی توثیق نہیں کرتی اور وسطی جدید تنقید سے وابستہ بیش تر نقاد وہ ہیں، جو حالی، شبلی، اور اثر کے ادب کو شرطِ حیات سمجھتے تھے۔ وہ ان کے ادب اور ادبی رویوں کو چیلنج کرنے کے بجائے، معاصر زندگی کے چیلنجوں کا جواب سمجھتے تھے۔

وسطی جدید اردو تنقید کے پیش رو تنقید کے حلیف بننے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ نوآبادیاتی صورتِ حال پہلے کی طرح برقرار تھی۔ مجموعی ذہنی فضا نوآبادیاتی آئیڈیالوجی سے اُسی طرح بوجھل تھی، جس طرح انیسویں صدی کے اواخر میں تھی۔ ہر چند تخلیقی سطح پر اس کے خلاف ردِّعمل کا آغاز ہو چکا تھا (اقبال اس کی سب سے بڑی مثال ہیں) مگر اردو تنقید نوآبادیاتی آئیڈیالوجی سے کم یا زیادہ وابستہ تھی۔ مغربی منابع سے بہ راہ راست ربط کے بعد اس آئیڈیالوجی سے اردو تنقید کو آزاد ہو جانا چاہیے تھا، مگر یہ آزادی کی ایک شرط ہے، جو دیگر شرائط کی عدم موجودگی میں کارگر نہیں ہو سکتی۔ دیگر شرائط میں وہ ''پیراڈائم'' اوّلیت رکھتے ہیں، جو کسی مظہر یا شے کے مطالعے کے طریقوں اور حدود کو متعین کرتے ہیں۔ وسطی جدید اردو تنقید نے مغربی تنقید (جو دراصل برطانوی تنقید ہے) کا مطالعہ ان پیراڈائم کے اندر اور تحت کیا، جو مقامی تھے اور انیسویں صدی کے آخر میں قائم ہوئے تھے۔

وسطی جدید اردو تنقید میں ہمیں نقادوں کے تین گروہ نظر آتے ہیں، ایک گروہ ان لوگوں پر مشتمل ہے، جو ادبی،

سماجی اور علمی موضوعات کے ساتھ تنقیدی مضامین بھی لکھتے ہیں۔ 'تہذیب الاخلاق' نے مضمون نگاری کو باقاعدہ صنف کا درجہ دے دیا تھا اور اپنے خیالات وتصورات کے اظہار کے لیے یہ صنف ایک طاقت ور وسیلے کے طور پر رائج ہوگئی تھی۔ ان میں سر عبدالقادر، وحیدالدین سلیم، مہدی افادی بہ طور خاص قابلِ ذکر ہیں۔ دوسرا گروہ محققانہ مزاج رکھنے والوں کا ہے۔ ان کو ادب کی تفہیم وتعبیر سے زیادہ ادبی متون کی صحت وادبی تاریخ کی ترتیب وتدوین سے غرض ہے۔ ان کی تنقید پر تحقیق حاوی ہے۔ مولوی عبدالحق اس گروہ کے سرخیل ہیں۔ دیگر میں عبدالسلام ندوی، حامد حسن قادری، پنڈت کیفی، نصیرالدین ہاشمی، احسن مارہروی اور شمس اللہ قادری کے اسما لیے جاسکتے ہیں۔ تیسرا گروہ باقاعدہ نقادوں کا ہے۔ انھیں مغربی تنقید، اس کے اصولوں اور اس کی تاریخ سے غیر معمولی دل چسپی ہے اور مغربی اصولوں کے اردو متون پر اطلاق کی لگن ہے۔ ان میں محی الدین قادری زور، حامد اللہ افسر، علامہ نیاز فتح پوری، عبدالرحمٰن بجنوری اور عبدالقادر سروری شامل ہیں۔

مغربی تنقید کی طرف وسطی جدید تنقید کا عمومی رویہ وہی ہے، جو ابتدائی جدید تنقید کا تھا: ترجمہ واخذ، مطابقت پذیری اور تناظر سے بے اعتنائی!

○

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، وسطی جدید اردو تنقید نے اُن سوالات کو، جو ابتدائی جدید اردو تنقید میں مبہم انداز میں پیش ہوئے تھے، انھیں غور سے سنا، انھیں واضح کیا اور ان کے جوابات مرتب کیے، تاہم یہ جوابات اُسی مغربی ذہنی فضا میں تلاش کیے گئے جو ۱۸۵۷ء کے بعد ہندستان کی ذہنی زندگی پر طاری ہوئی تھی۔ ایک اہم سوال تنقید کی خود آگاہی کا تھا۔ کوئی فن یا علم خود آگاہی کے بغیر اپنے جداگانہ وجود کا نہ احساس کرسکتا ہے اور نہ اپنا سفر آگے جاری رکھ سکتا ہے۔ ابتدائی جدید تنقید میں، تنقید بہ طور فن اپنے تشخص کی تلاش میں تھی۔ تلاش کا عمل سست اور مدھم تھا، مگر موجود بہ ہر حال تھا۔ مثلاً حالی کے یہاں اپنی تحریروں کے سلسلے میں ریویو اور ریمارک کے الفاظ استعمال ہوئے۔ امداد امام اثر نے انگریزی لفظ کریٹی سزم اور اس کے ایک خاص مفہوم سے آگاہی کا ثبوت دیا، مگر وہ خود جو کچھ لکھ رہے تھے، اُسے سخن فہمی سے تعبیر کیا۔ وسطی جدید تنقید نے تنقید کی خود آگاہی کے سوال کو سنجیدگی سے لیا اور اس کا جواب دو سطحوں پر دیا۔ پہلی سطح پر مقدمہ، کاشف الحقائق، موازنہ انیس ودبیر ایسی تحریروں کے لیے تنقید کا لفظ مختص کیا اور دوسری سطح پر تنقید کی مبادیات متعین کیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ ''تنقید کا لفظ ہمارے یہاں سب سے پہلے مہدی افادی نے ۱۹۱۰ء میں

استعمال کیا۔'' (تنقیدی افکار، ص ۲۴۷) انھوں نے مہدی افادی کا مضمون نہیں دیکھا، جس میں یہ لفظ استعمال ہوا۔ یہ مضمون ۱۹۱۰ء میں نہیں ۱۹۱۳ء کے رسالہ نقاد میں چھپا تھا۔ فاروقی صاحب نے لکھا ہے کہ یہ حوالہ انھوں نے اردو لغت تاریخی اصول سے لیا ہے۔ اردو لغت تاریخی اصول، جلد پنجم (ص ۶۳، ۶۴) میں کہیں نہیں لکھا کہ مہدی افادی نے تنقید کا لفظ پہلی بار استعمال کیا۔ وہاں مہدی کا ایک جملہ دیا گیا ہے، جس میں تنقید عالیہ کی ترکیب استعمال ہوئی ہے اور غلطی سے ۱۹۱۰ء لکھا گیا ہے۔ ثانوی مآخذ پر بھروسا کرنے اور اپنی مرضی کی تعبیرات کرنے کا نتیجہ اسی طرح کی مضحکہ خیزی کی صورت میں نکلتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ تنقید کا لفظ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوایل میں استعمال ہونے لگا تھا۔ یہ طے کرنا مشکل ہے کہ یہ لفظ سب سے پہلے کس نے استعمال کیا، تاہم یہ ثابت ہے کہ سر عبدالقادر پہلے شخص ہیں، جنھوں نے ''تنقید'' کا لفظ باقاعدہ طور پر اس مفہوم میں استعمال کیا، اور اپنے رسالے کے ذریعے اسے پھیلایا، جس میں یہ آج رائج ہے۔ انھوں نے ماہ نامہ مخزن کے ستمبر ۱۹۰۱ء کے شمارے میں ''فنِ تنقید'' پر مضمون لکھا (جو مقالات عبدالقادر میں شامل ہے)۔ اس مضمون میں وہ تنقید کے مغربی تصور کو اجمالاً اور اردو تنقید کی معاصر صورتِ حال کو تفصیلاً زیر بحث لائے ہیں۔ اس زمانے میں کری ٹی سزم کے تراجم، نکتہ چینی اور رائے زنی کیے جا رہے تھے۔ دونوں انگریزی اصطلاح کے اصل مفہوم کی ترسیل سے قاصر تھے۔ سر عبدالقادر نے ان دونوں پر تنقید کے لفظ کو ترجیح دی اور پھر اس عہد کی موقر ترین ادبی رسالے کے ذریعے اسے رائج کرنے میں بھی کام یاب ہوئے۔ انھوں نے قطعیت سے لکھا ہے کہ:

> ''ہماری نظر میں اس مطلب (جانچنا، پرکھنا) کے لیے تنقید سے بہتر کوئی لفظ نہیں ہے۔ اور ہم تو آج سے ہی ''کری ٹی سزم'' کو سلام کہتے ہیں اور تنقید سے کام لیں گے۔ کرٹک کو ہم نقاد یا ناقدِ سخن کہیں گے۔''
>
> (مقالات عبدالقادر، ص ۲۰۱)

سر عبدالقادر نے تنقید کا مقصود اور نقاد کے منصب یہ بیان کیا ہے۔

> ''.....''کرٹک''..... سے مراد وہ شخص ہے جو کسی فن کی نسبت رائے لگائے اور کھوٹا کھرا انصاف سے پرکھ دے۔ اس لفظ سے مشتق ہے ایک لفظ ''کرٹسزم''، جس کے معنی ہیں جانچنا پرکھنا۔''
>
> (ایضاً، ص ۱۹۹)

یہ تنقید کا لفظی اور بنیادی مفہوم ہے۔ سر عبدالقادر نے تفصیل سے فنِ تنقید کے اجزا اور مختلف تنقیدی تصورات پر نہیں لکھا۔ وہ مغربی ادبیات اور تنقیدی تصورات کا جتنا مطالعہ رکھتے تھے، اس کا قلیل حصہ اردو میں ظاہر کیا ہے۔

اس کے بعد مہدی افادی نے ۱۹۱۳ء میں رسالہ 'نقاد' میں تنقید کو لٹریری ریویو اور کریٹی سزم کی مترادف اصطلاح کے طور پر استعمال کیا۔ عناصر خمسہ پر لکھتے ہوئے انھوں نے اپنے منتہائے تحریر کو واضح کیا۔

> ''میری غرض لائف نگاری سے نہیں ہے، بل کہ صرف تنقید ادبی (لٹریری ریویو) چاہتا ہوں، جس میں بلحاظِ فن فرداً فرداً ہر مصنف کے نتائجِ فکر کی خصوصیات اس طرح دکھائی جائیں کہ ایک حد تک تنقیداتِ عالیہ (ہائر کریٹی سزم) کا حق ادا ہو جائے۔''

(افادات مہدی، ص ۲۱)

ایک اور مقام پر بھی، مہدی نے تنقیدات عالیہ کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ ''ملک میں اچھے لکھنے والے دو چار سے زیادہ نہیں، ان میں بھی تھوڑے ایسے ہیں، جو کسی موضوع پر تنقیدات عالیہ کی صلاحیت رکھتے ہوں۔'' (افادات مہدی، ص ۹۲)۔ مہدی تنقیدات عالیہ کو ہائر کریٹی سزم کا متبادل، مگر ایک ایسے مفہوم میں پیش کیا ہے، جو ہائر کریٹی سزم میں موجود نہیں ہے۔ ہائر کریٹی سزم کا تعلق دراصل تعبیریت (hermeneutics) سے ہے، خصوصاً عیسائی دینیات میں رائج ہونے والی تعبیریت سے۔ یہ اصطلاح جرمن عالم اور مستشرق جان گاٹفریڈ ایخارن (Johann Gott Fried Eichhorn) نے وضع کی۔ اور اس سے مراد وہ ''ادبی تنقید'' تھی، جو داخلی اور خارجی شواہد کی روشنی میں عہد نامہ عتیق و جدید کی صنفی ساخت، ان کے مرتب ہونے کی تاریخ اور طریق تصنیف کا فیصلہ کرتی تھی۔[۱] اصلاً یہ تنقید بائبل کے مطالعے سے متعلق تھی اور ۱۸۶۰ء میں چرچ آف انگلینڈ میں پوری طرح رائج تھی مگر مہدی کے نزدیک وہ تنقید، تنقید عالیہ ہے، جو کسی مصنف کی انفرادیت کو پوری طرح اجاگر کرتی ہو۔ انفرادیت کی تلاش کو مغربی رومانوی تنقید نے مہمیز کیا تھا۔ مہدی کے یہاں انفرادیت کا احساس تو ہے (خصوصاً جب وہ کہتے ہیں کہ سرسیّد سے معقولات الگ کر لیجیے تو کچھ نہیں رہتے، نذیر احمد بغیر مذہب کے لقمہ توڑ نہیں سکتے ..... افادات مہدی ص ۳۱) مگر اس انفرادیت کے پس منظر میں ذات کی خود مختاری اور عقل کی خود کفالت کا وہ آفاقی تصور موجود نہیں ہے، جو مغربی رومانویت کا بنیادی مقدمہ تھا۔ اغلب ہے کہ مہدی تنقید عالیہ کو ادب عالیہ کی طرح اعلا اور لطیف اقدار کا حامل سمجھتے ہیں۔ خود ان کی تنقید بھی اس بات کی گواہی دیتی ہے۔ مگر جہاں تک مغربی تصورات نقد کا معاملہ

ہے وہاں مہدی اوران کے معاصرین مغربی تصورات سے سطحی اثرات قبول کرتے ہیں، مغربی تنقید کی روح میں اترنا ان کا شیوہ نہیں۔اس عہد میں یہ بحث بھی ہوتی رہی کہ درست لفظ نقد یا انتقاد ہے۔تنقید بروزن تفضیل اہل اردو نے بنایا ہے، عربی اور فارسی میں موجود نہیں ہے، خصوصاً نیاز فتح پوری لفظ انتقاد کے حق میں تھے۔ان کے مطابق: ''اردو میں عام طور پر اس کا ترجمہ تنقید کیا جاتا ہے، لیکن زیادہ صحیح لفظ نقد یا انتقاد ہے، جس کا مفہوم پرکھنا یا جانچنا ہے۔'' (انتقادیات، ص۳۶۱)

مبادیات تنقید کی تلاش میں بعض نے اپنے پیش رووں کی طرف اور کچھ نے انگریزی کی طرف رُخ کیا۔ وحیدالدین سلیم اور مہدی افادی علی العموم اثر، حالی اور شبلی کی طرف رجوع کرتے ہیں، جب کہ علامہ نیاز فتح پوری، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، حامداللہ افسر اور عبدالقادر سروری انگریزی کتب کی طرف متوجہ ہوئے۔

وحیدالدین سلیم نے تنقید کو شاعری کے بیرونی واندرونی مطالعے سے عبارت قرار دیا، اُن کے لفظوں میں:

> ''سب سے پہلے .....کلام کا بیرونی مطالعہ کرنا چاہیے.....اس کلام کی ظاہری ساخت کیسی ہے؟ لفظی تار و پود، نحوی تراکیب، عروضی و بیانی خصوصیات..... اس کے بعد کلام کا اندرونی مطالعہ کریں۔یعنی یہ دیکھیں کہ وہ کلام کس قسم کے خیالات پر حاوی ہے۔''
>
> (مضامین سلیم، ص۱۳،۱۴)

ہیئت ومواد کی ثنویت حالی کے مقدمے کی بنیاد ہے، اور خارجی و داخلی شاعری کا فرق اثر نے پیش کیا۔'' داخلی شاعری تمام تر ایسے مضامین سے متعلق ہوتی ہے، جس کو سراسر امور ذہنیہ سے سروکار رہتا ہے۔یہ شاعری انسان کے قوائے داخلیہ اور واردات، قلبیہ کی کیفیتوں کی مصوری ہے''۔ (کاشف الحقایق، ص۸۴) وحیدالدین سلیم نے ہر چند اعتراف نہیں کیا، مگر حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے شاعری کی دو قسموں کا تصور اثر سے ہی اخذ کیا۔[۲] مہدی افادی نے تنقید کو سوانح نگاری سے ممیّز کرتے ہوئے، اسے مصنف کی انفرادیت تک رسائی کا نام دیا، یہ تصور بھی اثر کے یہاں موجود ہے۔اثر نے کریٹی سزم کا مفہوم کلام کی کیفیت اور شاعر کی قابلیت دریافت کرنے کا نام دیا تھا۔ (کاشف الحقائق، ص۴۸)۔اصلاً یہ تصور یورپی رومانوی نقادوں نے پیش کیا تھا۔[۳]

مبادیات تنقید کی تدوین اس عہد کی تنقید کا غالب اور امتیازی رجحان ہے۔اس بات کا ثبوت اس زمانے کے ان مباحث سے مل جاتا ہے جو ادبی رسایل میں اس عنوان سے ہو رہے تھے۔''ترنگ'' رام پور نے جون ۱۹۲۹ء

میں تنقید نمبر چھاپا، جس میں مبادیات تنقید سے متعلق منتشر خیالی کو دور کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس کے لیے تنقید کے درست مفہوم کے تعین کی طرف توجہ دلائی گئی اور عملی تنقید کے نمونے پیش کیے گئے۔ مدیر محمد عزیز اللہ خان عزیز نے اپنے نوٹ میں لکھا:

> ''بعض حضرات ابھی تک تنقید کو ریویو کا مترادف قرار دینے پر قناعت کرتے ہیں۔ حالاں کہ اس کا دامن کریٹی سزم کے جملہ کوائف پر حاوی ہونا مقصود ہے اور اس طرح اس کا دائرہ عمل فقط کتابوں کی زبان اور حسن کتابت وطباعت تک محدود نہیں رہتا، بل کہ اس کے ذیل میں ادبیات کے جملہ شعبے آ جاتے ہیں۔ تاریخ، زبان، سوانح وحیات، صرف ونحو کی موشگافیاں اس میں سما جاتی ہیں اور یہ ادبیات کے متعلقات پر مستولی ہو جاتی ہیں۔''
>
> (''ترنگ'' رام پور، ص ۶۳)

گویا انھوں نے تنقید کو تبصرے (ریویو) سے الگ کرنے کی سفارش کی۔ حالی وشبلی کے زمانے میں ریویو، ریمارک، کریٹی سزم میں کوئی فرق نہیں تھا۔ اس فرق کی طرف باضابطہ توجہ تو سر عبدالقادر نے دلائی تھی۔ مدیر ترنگ نے امتیاز کی بنیادیں مغربی تنقید (کریٹی سزم) سے اخذ کی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ یہ اخذ نامکمل ہے۔ یہ بات درست ہے کہ تبصرہ یا ریویو مختصر تعارفی تحریر اور ہر موضوع کی کتابوں سے متعلق ہوتا ہے، جب کہ تنقید، ادبیات کے تمام شعبوں اور اصناف سے متعلق ہے۔ ادبیات میں تاریخ، زبان اور صرف ونحو کو شامل کیا ہے۔ غالباً ان کے پیش نظر تاریخ، زبان اور صرف ونحو علوم اور اصناف کے مفہوم میں نہیں، ادب کے اجزا کے مفہوم میں ہیں کہ تنقید مصنف کی تاریخ، اس کے اسلوب (زبان) اور اسلوب کے عناصر (صرفی ونحوی) کا مطالعہ کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں مختصر تعارفی مطالعے کے بجائے، تفصیلی، تجزیاتی مطالعہ کرنا تنقید کا مقصد ہے۔ متن کے جملہ اجزا کو باری باری یا یک مشت معرضِ نقد میں لانا، نقاد کا کام ہے۔ مدیر ترنگ کے پیش نظر متن کے جن اجزا کا تصور ہے، وہ تاریخی، سوانحی دبستان سے مستعار ہے۔ یہ عمل مغربی تنقید کے بہ راہ راست مطالعے کے نتیجے میں ہوا، مگر اس کا طریق کار وہی تھا، جو ابتدائی جدید تنقید نے (بااستثنائے اثر) متعارف کروایا تھا؛ یعنی (ا) بغیر حوالوں کے انگریزی عبارتوں کے تراجم اپنی کتابوں میں شامل کیے گئے؛ (ب) مصنف یا نظریے کے اہم اور غیر اہم ہونے کی پروا نہیں کی گئی؛ (ج) ہر چھوٹا یا بڑا یورپی مصنف اہم ہے، اس لیے کہ یورپی ہے؛ (د) کوئی خیال، تصور اور نظریہ کس تناظر میں پیش ہوا ہے اور

ہمارے تناظر میں اس کی موزونیت کیا ہے اور موزونیت بنتی ہے یا نہیں، اس سوال کو نظر انداز کیا گیا؛ (ر) ہر یورپی تنقیدی خیال ونظریہ، آفاقی، لازمانی اہمیت کا حامل ہے۔ ان تمام باتوں کا ایک نتیجہ غلط تشریحات وتعبیرات اور دوسرا تضادات کی صورت میں نکلا۔

علامہ نیاز فتح پوری کی تنقیدات کا غالب حصہ مشرقی شعریات کے تحت لکھا گیا ہے۔ رشید حسن خان کا یہ کہنا بجا ہے کہ ''نیاز کی تحریروں نے .....مشرقی شعری روایت کے ایک خاص حصے سے روشناس کروایا'' (تفہیم، ص ۳۹) تاہم انھوں نے مغربی تنقید کے اصولوں پر بھی لکھا۔ انھوں نے فنِ نقد کے تین اغراض بتائے: تشریح، حکم اور تعین قدر (انتقادیات، ص ۳۹۴)۔ یہ تینوں اغراض انھوں نے ہڈسن کی درج ذیل عبارت سے اخذ کیے۔

> "We comprehend under it the whole mass of literature which is written about literature, whether the object be analysis, interpretation or valuation or all combined."
>
> (Introduction to the Study of Literature, P 261)

ہڈسن کے یہاں analysis اور Interpretation کے ساتھ exposition کی اصطلاح بھی ملتی ہے اور valuation کے ساتھ Judgement کی اصطلاح موجود ہے۔ اصولاً exposition، analysis اور Interpretation تین الگ الگ اصطلاحات ہیں اور یہ تینوں تنقیدی عمل کے تین درجوں کی نمایندگی بھی کرتی ہیں۔ انھیں ایک ہی ادبی متن پر باری باری آزمایا جا سکتا ہے اور کسی ایک کو بھی کام میں لایا جا سکتا ہے۔ exposition ترجمانی ہے، یعنی کسی متن کے نیم واضح اور مبہم پہلوؤں کو سامنے لانا ہے؛ analysis کسی متن کی جزئیات کی سائنسی وضاحت ہے اور Interpretation، متن کے مرادی و امکانی معانی کا تعین ہے۔ تاہم Judgement اور valuation مترادف اور قریب المعانی اصطلاحات ہیں اور ان کا مفہوم وہی ہے، جو مسلم منطق میں ''حکم'' کا ہے۔ ''حکم کسی قضیے کے اجزا (موضوع اور محمول) کے باہمی رشتے کے حق یا مخالفت میں دیا گیا فیصلہ ہے۔''[۴] گویا حکم، منطقی فیصلہ ہے۔ یہ فیصلہ کسی شے کے حق اور اثبات میں بھی ہوسکتا ہے اور اس کی مخالفت اور انکار کی صورت میں بھی۔ علامہ نیاز فتح پوری نے ۱۹۱۰ء میں چھپنے والی ہڈسن کی مذکورہ کتاب میں ظاہر ہونے والی ترجمانی، تجزیے اور تعبیر کی تینوں اصطلاحات کے لیے 'تشریح'' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ حکم اور تعین قدر کو دو الگ اصطلاحات کے طور پر لیا ہے۔ گمان غالب ہے کہ انھوں نے Judgement کا ترجمہ حکم اور valuation کا ترجمہ تعین قدر کیا ہے۔ اس طرح تین مختلف المعانی اصطلاحات کے لیے ایک ہی اصطلاح (تشریح) اور دو قریب

المعانی اصطلاحات کو دو مختلف اصطلاحات قرار دے کر ان کے لیے دو اصطلاحات استعمال کی ہیں۔

علامہ کے نزدیک تشریح یہ ہے:

''نقاد ان تمام باتوں (مصنف کے سوانح و نفسیاتی کیفیات) سے باخبر ہو کر کتاب کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور اسی کا نام تشریح ہے۔''

(انتقادیات-ص ۳۶۵)

اور حکم ''اس کے لیے ضروری ہے کہ نقاد اپنے ذاتی میلان اور انفرادی ذوق سے علاحدہ ہو کر کتاب کے موضوع کے لحاظ سے منصفانہ رائے قایم کرے''

(انتقادیات-ص ۳۶۶)

''حکم کے بعد تعین قدر کی باری آتی ہے..... مثلاً اگر ہم آتش، مومن، غالب کے حالاتِ زندگی، شخصی ضرویات اور مخصوص اسالیب بیان کر کے، ذوقِ سلیم سے کام لیں تو ان میں سے ہر ایک کا درجہ متعین کرنا پڑے گا۔''

(انتقادیات-ص ۳۶۶)

حقیقت یہ ہے کہ علامہ نیاز انگریزی تنقیدی اصطلاحات کے مفہوم کے تعین پر توجہ نہیں دیتے۔ وہ بیسویں صدی کے اوائل تک وجود میں آنے والی انگریزی تنقید کا بالاستیعاب مطالعہ تو کجا، ہڈسن کی گریجوایٹ سطح کی درسی کتاب کے محض چند صفحات کی انہماک آمیز تفہیم کی زحمت تک نہیں کرتے۔ چناں چہ وہ اصطلاحات کے مطالب کو گڈمڈ کر دیتے ہیں۔ اُن کے لیے تشریح بھی رائے ہے اور حکم بھی رائے ہے اور دونوں رایوں کا تعلق کتاب سے ہے۔ تاہم تعین قدر کو وہ شاعر سے متعلق کرتے ہیں۔ حکم کو وہ بجا طور پر وہ منصفانہ رائے کہتے ہیں۔ منطق میں حکم انفرادی پسند ناپسند کا معاملہ نہیں، اصولی فیصلہ ہوتا ہے۔ مگر نیاز یہ واضح نہیں کرتے کہ کسی کتاب کے موضوع پر منصفانہ رائے موضوع کے اخلاقیا غیر اخلاقی اور سماجی و تہذیبی اعتبار سے مفید یا غیر مفید ہونے سے متعلق ہوگی یا موضوع کی فنی پیش کش کے بارے میں ہوگی۔ دونوں صورتوں میں ذاتی میلان یا آئیڈیالوجیکل نقطہ نظر حائل ہو سکتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس عہد کے اکثر اردو نقادوں کا رویہ بہ ظاہر جدید، مگر حقیقتاً قدیمی ہے۔ علامہ نیاز بھی مغربی تنقیدی خیالات سے اپنی باخبری ظاہر کر کے (جو دراصل راست اور آزادانہ تراجم کی صورت ہے) خود کو جدید ظاہر کرتے ہیں، مگر ان کا اصل نقطہ نظر قدیم مشرقی ہے۔ برسبیل تذکرہ اخلاقی اصطلاح میں یہ ریاکارانہ رویہ اب تک چلا آتا ہے۔ یہاں کے

اکثر دانش وردکھاوے کے جدید ہیں، وگرنہ ان کی آستینوں میں وہی پرانے بت ہیں، جنھیں وہ اپنے جدید ہونے کے لبادے میں چھپانے کی ناکام کوشش کرتے ہیں۔۔۔علامہ نیاز فنِ تنقید کے اغراض کو ''تشریح، حکم اور تعین قدر'' قرار دینے کے باوجود، تنقید کا مفہوم کھرے اور کھوٹے میں امتیاز کرنا کہتے ہیں اور اس امتیاز کی بنیاد بھی منطق، توجیہہ اور تعبیر پر نہیں، ذوق پر رکھتے ہیں اور ذوق کو وہ انفرادی نہیں، طبقہ خواص کے بتائے ہوئے اصول کو قرار دیتے ہیں۔

(انتقادیات، ص ۳۷۱)

اس طرح کی متعدد الجھنیں علامہ نیاز کے یہاں موجود ہیں۔ بنیادی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے انتقاد کی جو تعریف اور اصول پیش کیے ہیں، وہ ہڈسن اور لیسل ایبر وکرومبی کی عبارتوں کے تراجم پر مشتمل ہیں۔ پروفیسر سید حسن مثنیٰ ندوی نے اپنے مضمون ''نیاز صاحب اینڈ پارٹی..... ولیم ہنری ہڈسن'' میں علامہ نیاز اور ہڈسن کی عبارتیں ایک دوسرے کے مقابل پیش کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ علامہ نیاز نے ہڈسن کی عبارتوں کا سرقہ کیا ہے۔[۵] سید حسن مثنیٰ نے محض چار پیراگراف دیے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ نیاز کا ۲۱ صفحات پر مشتمل مقالے ''ادبیات اور اصول نقد'' کے تمام مباحث ترجمہ ہیں، بغیر حوالے کے۔ اس مقالے میں چارلس لیمب، ہڈسن، میتھیو آرنلڈ، پروفیسر مولٹن، اناطول فرانس، ارسطو کے حوالے دیے گئے ہیں اور یہ تاثر ابھارا گیا ہے کہ مصنف نے انھیں بہ راہ راست پڑھا ہے، جب کہ سچائی یہ ہے کہ تمام ناقدین کے نام اور ان کے اقوال بعینہٖ وہی ہیں، جنھیں ہڈسن نے اپنی کتاب کے پہلے باب Some Ways of Studying Literature اور چھٹے باب The Study of Criticism and the valuation of Literature میں ظاہر کیا ہے۔ علامہ کے مقالے کے کچھ حصے لیسل ایبر وکرومبی کی کتاب Principles of Criticism سے بھی راست ترجمہ کیے گئے ہیں۔ ہڈسن کا تو پھر ایک جگہ نام لکھ دیا گیا ہے، مگر لیسل ایبر وکرومبی کو اتنی عزت کا بھی سزاوار نہیں سمجھا گیا۔''[۶]

دوسروں کی عبارات کو اپنی عبارات بنا کر پیش کرنے کے سلسلے میں 'علمی اخلاقیات' کیا کہتی ہے؟ یہ ایک الگ سوال ہے، اور اپنی جگہ بے حد اہم ہے اور اردو تنقید کو گزشتہ ایک صدی سے برابر درپیش ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ان تراجم کے نتیجے میں مطالب الجھ گئے اور تضادات پیدا ہو گئے ہیں۔ مثلاً علامہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''ادبیات میں سب سے زیادہ بلند چیز تخلیقی ادب (Creative Literature) ہے، اس لیے ایک بلند انتقاد کا صحیح مدعا یہ ہونا چاہیے کہ ادبیات کی تمام ان صورتوں پر غور کرے، جن کے ذریعہ سے زندگی کی تشریح کی جاتی

ہے، اس غور سے جو نتیجہ پیدا ہوگا، وہ ایک نقاد کا فیصلہ ہوگا۔''

(انتقادیات، ص ۳۶۱)

قاری اس عبارت کا مطلب سمجھنے سے قاصر رہتا ہے، اب ہڈسن کی وہ عبارت دیکھیے، جس کا یہ ترجمہ ہے:

"If creative literature may be defined as an interpretation of life under the various forms of literary art, critical literature may be defined as an interpretation of that interpretation and of the forms of art through which it is given."

(An Introduction to the Study of Literature, P 261)

ہڈسن پہلے ادب کو تنقیدی اور تخلیقی میں تقسیم کرتا ہے، پھر میتھیو آرنلڈ کی ادب کی تعریف (ادب تنقید/تعبیر حیات ہے) کو سامنے رکھتے ہوئے تنقید کی تعریف پیش کرتا ہے۔ اگر تخلیقی ادب زندگی کی تعبیر ہے تو تنقیدی ادب، اس تعبیر کی تعبیر ہے۔ یہ مفہوم علامہ کی عبارت سے واضح نہیں ہوتا۔ ہر مغربی نقاد کے ہر دست یاب خیال کو جمع کر ڈالنے کا رویہ وسطی جدید تنقید کے نقادوں میں جا بہ جا موجود ہے۔ علامہ بھی مذکورہ اقتباس کے ساتھ میتھیو آرنلڈ کا یہ قول درج کرتے ہیں کہ ''انتقاد ایک بے لاگ کوشش ہے، اس چیز کے بہترین حصہ کو سیکھنے اور نمایاں کرنے کی، جو دنیا کے دائرہ علم و خیال سے باہر نہ ہو۔'' (انتقادیات، ص ۳۶۲، ۳۶۱) اور اس پر ذرا توجہ نہیں کرتے کہ انتقاد کی پہلی اور دوسری تعریف میں کوئی ربط نہیں ہے۔ آرنلڈ نے تنقید کی جس صورت کا ذکر کیا ہے، وہ بڑے تخلیقی ادب کی راہ ہموار کرتی ہے، تخلیقی ادب کے تعبیر و تجزیے سے آرنلڈ کے اس تصوّرِ نقد کا کوئی تعلق نہیں۔

کچھ یہی صورت وہاں پیدا ہوئی ہے، جہاں علامہ نیاز نے مولٹن کے حوالے سے فنِ انتقاد کی وضاحت کی ہے۔ علامہ نے لکھا ہے کہ مولٹن نے انتقاد کی تین سمتوں: استقرائی، تفکری اور تشریحی کا ذکر کیا ہے۔ علامہ نے مولٹن کے خیالات کی وضاحت کرنے کی بجائے ہڈسن کی عبارت کا ترجمہ کر ڈالا ہے، حوالہ یہاں بھی غائب ہے۔

علامہ نیاز فتح پوری

''ایک استقرائی یعنی Inductive، جس کے ذریعے سے ہم کسی کتاب کے موضوع کی تشریح کر کے اس کا تصنیفی درجہ متعین کرتے ہیں.....تیسری قسم تشریحی (Judicial) ہے جو کسی ادبی تصنیف کی حقیقت معلوم کرنے کے لیے اس کو صرف مفروضہ اصول انتقاد پر منطبق کر کے فیصلہ کرتی ہے۔''

(انتقادیات، ص۳۱۹)

ہڈسن

"(inductive) reviews the phenomena of literature as they actually stand, inquiring into and endeavouring to systematize the laws and principles by which they are moulded and produce their effect... Judicial Criticism proceeds upon the hypothesis that there are 'fixed standards' by which literature may be tried and adjudged."

(An Introduction to the Study of Literature, P 269-70)

یہاں علامہ نے اختصار سے کام لیا ہے۔ انگریزی عبارت کے بعض حصوں کو تراجم میں شامل نہیں کیا، اور یہ حصے وہ ہیں، جو نازک اور دقیق ہیں۔ سہل اور اختصار پسندی سب وسطی جدید اردو نقادوں کے یہاں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ ہڈسن نے دراصل انگریزی تنقید کی اس بحث کو پیش کیا ہے کہ آیا تنقید سائنس ہے یا حکم؟ یہ بحث ہڈسن نے پروفیسر مولٹن کے خیالات پر اٹھائی ہے۔ مولٹن نے اپنی کتاب Shakespeare as a Dramatic Artist کے دیباچے میں استقرائی طرزِ نقد کے حق میں لکھا ہے۔ وہ استقرائی طرز کا موازنہ قدیم مقنّن طرزِ نقد (Judicial Criticism) سے کرتا ہے۔ مقنّن تنقید طے شدہ اصولوں اور معیارات پر بنیاد رکھتی ہے یعنی اس کے اصول پہلے سے موجود ہوتے ہیں؛ ان کے مطابق متن کا محاکمہ کیا جاتا ہے، جب کہ استقرائی تنقید، متن کے اندر سے اصول دریافت کرتی ہے۔ اس طریق تنقید میں محاکمہ نہیں، تجزیہ کیا جاتا ہے۔ یہ ادبی قدر کے بجائے، ادبی عمل سے سروکار رکھتی ہے۔

محی الدین قادری زور نے روحِ تنقید (۱۹۲۵ء) میں اور حامد اللہ افسر نے نقد الادب (۱۹۳۲ء) میں مبادیات تنقید کو مدوّن کرنے کی کاوش کی ہے۔ دونوں کتابوں میں مبادیات تنقید سے مراد مغربی تنقید کے اصول لیے گئے ہیں اور ان اصولوں کو پیش کرنے کا طریق کار وہی ہے، جس کا ذکر علامہ نیاز کے سلسلے میں ہو چکا ہے۔ یہ خاصی

دل چسپ بات ہے کہ وسطی جدید تنقید میں افلاطون، ارسطو، لان جائی نس، سسرو، ہوریس، کوئن ٹیلین، روسو کے علاوہ رسکن، کولرج، وڈزورتھ، میتھیو آرنلڈ، اناطول فرانس، مولٹن، سینت بیو کے اسما ملتے ہیں، مگر یہ پوری تنقید دراصل ہڈسن کی کتاب کے چند اجزا کے ترجمے پر انحصار کرتی ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ مذکورہ مغربی ناقدین کے مضامین و کتب کا بالاستیعاب مطالعہ کسی نے نہیں کیا، ان کے فقط چند اقوال سے شناسائی حاصل کی گئی ہے۔ ان اقوال میں بھی ربط و تنظیم قایم کرنے کی طرف توجہ نہیں دی گئی اور یہ اقوال جس پس منظر سے برآمد ہوئے ہیں، اس کو بھی لحاظ میں نہیں رکھا گیا۔ نتیجتاً نہ صرف تضادات پیدا ہوئے۔ کلیم الدین احمد کے لفظوں میں ''تتر بٹیر جمع ہو گئے ہیں'' (اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۱۴۸)، بل کہ مغربی تنقید کی اس روح تک بھی رسائی حاصل نہیں ہو سکی، جو پوری مغربی تنقید کی قوّتِ محرّکہ ہے۔ محی الدین قادری زور نے اپنی کتاب میں ایک جگہ لکھا ہے:

> ''ایک نقاد کا فرض ہے کہ ہر تصنیف کے ماخذ معلوم کرنے کی کوشش کرے۔ ممکن ہے بعض کتابوں کے ماخذ معلوم کرنے میں اسے دقتوں کا سامنا کرنا پڑے۔''
>
> (روحِ تنقید، ص ۱۵)

یہ قول انھوں نے ہڈسن سے لے تو لیا ہے، مگر اس پر خود عمل نہیں کیا۔ وہ مغربی تنقیدی کتب اور تصورات کے مآخذ تک پہنچنے کی کوشش نہیں کرتے .....انھوں نے تفصیل کے ساتھ مغرب کے تنقیدی اصولوں کو پیش کیا ہے، مگر یہ تمام دراصل ہڈسن کی عبارات کے تراجم ہیں اور کہیں ترجمہ شدہ عبارت کا حوالہ نہیں دیا گیا۔ انھیں ڈاکٹر زور نے اپنے خیالات کے طور پر پیش کیا ہے۔ صرف چند مثالیں دیکھیے:

| ڈاکٹر زور | ہڈسن |
|---|---|
| ''کسی کتاب کی عمیق اور تاریک گہرائیوں تک پہنچ جانا، اس بات کا اندازہ کرنا کہ اس میں کون سے عناصر وقتی ہیں، کون سے | "His purpose will be to penetrate to the heart of the book before him; to disengage its essential qualities of power and beauty; |

to distinguish between what is temporary and what is permanent in it; to analyse and formulate its meaning; to elucidate by direct examinations the artistic and moral principles which, whether the writer himself was conscious of

دائمی، نیز اس کے مطالب ومعانی کا تجزیہ و تشریح، کیا مہتمم بالشان کام نہیں ہیں۔ تصنیفات کو فنون لطیفہ کی کسوٹی پر کسنا اور یہ کہ اخلاقیات کی علم برداری میں مصنف نے کہاں تک کامیابی حاصل کی ہے، تنقید کا بہترین مقصد ہے۔''

(روح تنقید، ص ۹۸)

them or not, have actually guided and controlled his labours."
(An Introduction to the Study of Literature, P 268)

ہڈسن

"What is merely implicit in his authors work, he will make explicit. He will exhibit the interrelations of its parts and the connections of each with the whole which they compose. He will gather up and epitomise its

ڈاکٹر زور

''کسی مصنف کے کارنامے میں اگر کوئی چیز مخفی ہوتی ہے تو تنقید اس کو نمودار کر دیتی ہے۔ جہاں اس بات کی ضرورت ہوتی ہے کہ ہر جملے کا مطلب متعین کر کے پورے مضمون کا کمال ظاہر کریں، تنقید نگار ایک ایک لفظ پر غور کرتا ہے اور ان کے درمیانی تعلق کو مستحکم کرتا ہے کہ ایک ایک جملے کو مکمل صورت میں پیش کرتا ہے اور نہ صرف ہر

جملہ کو بل کہ تمام جملوں میں درمیانی تعلقات قایم کر کے ایک کامل مضمون بنا دیتا ہے۔اسی طرح جب کسی مضمون سے اس کو کئی مطلب نکلتے نظر آتے ہیں تو وہ ہر جملے کو علاحدہ کرتا ہے اور اس کے بعد ہر لفظ کی تشریح کر کے اس کے مالہ وعلیہ پر حاوی ہو جاتا ہے، غرض محاسن کو جلوہ گر کرنے، غلط فہمیوں کو دور کرنے اور ہر بات کی تشریح و توضیح کے بعد تنقید ظاہر کرتی ہے کہ کسی کتاب کا اصلی جوہر کیا ہے اور اس میں فن کی حیثیت سے کون کون سی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔''

(روح تنقید، ص ۹۹)

ڈاکٹر زور

''تنقیح کرنے کا سب سے پہلا طریقہ یہ ہونا چاہیے کہ ایک نقاد کے کارنامے کو دوسرے تنقید نگاروں کی ان تحریروں کے، جو ایک ہی موضوع پر لکھی گئی ہوں، پہلو بہ پہلو رکھ کر یہ دیکھا جائے کہ ان میں سے ایک تحریر دوسرے سے کن کن امور میں

scattered elements, and accounts for its characteristics by tracing them to their sources. Thus explaining, unfolding, illuminating, he will show us what, the book really is, its contents, its spirit, its arts; and this done, he will leave it to justify and appraise itself."

(An Introduction to the Study of Literature, P 268)

ہڈسن

"… We shall place his work beside that of other critics who have dealt with the same subjects-the same books, authors, periods, or classes of literature, and in this way we shall seek to realize, more fully

than would be possible were they considered separately, the powers and limitations of each."
(An Introduction to the Study of Literature, P 288)

مختلف ہے۔ یہ فیصلہ اس وقت اور بھی زیادہ مستند اور تحقیقی ہوگا، جب دو نقادوں کے انھی کارناموں کا مقابلہ و موازنہ کیا جائے، جو ایک ہی کتاب، ایک ہی مصنف، ایک ہی زمانے اور ایک ہی صنفِ ادب کے متعلق پیش کیے گئے ہوں۔''

(روحِ تنقید، ص۱۲۴)

یہ چند مثالیں محض ''مشتے نمونہ از خروارے'' کے طور پر ہیں، وگرنہ حقیقت یہ ہے کہ ''روح تنقید'' کے صفحات کے صفحات تراجم پر مشتمل ہیں۔ مثلاً روح تنقید کے (ص ۱۲۵ تا ۱۳۲، ہڈسن کی کتاب کے صفحات ۲۶۹، ۲۷۰ اور ۲۸۸ سے ترجمہ ہیں)۔ ڈاکٹر زور نے بھی پروفیسر مولٹن کے حوالے استقرائی تنقید کی بحث پیش کی ہے، جو ساری کی ساری ہڈسن کی کتاب سے ترجمہ ہے۔

اسے تراجم پر انحصار کا نتیجہ ہی کہنا چاہیے کہ ڈاکٹر زور کے یہاں، یہ طے کرنا دشوار ہے کہ ان کا موقف کیا ہے؟ وہ مختلف یورپی نقادوں کے اقوال پیش کرتے ہیں۔ اغلب ہے کہ یہ اقوال انھوں نے دورانِ طالب علمی اپنے اساتذہ کے لیکچروں سے جمع کیے ہوں گے کہ انھوں نے خود اعتراف کیا ہے کہ یہ کتاب انھوں نے طالب علمی کے زمانے میں لکھی تھی (روحِ تنقید، ص۱۱)۔ اگر اس کتاب کو ایک طالب علم کی کوشش قرار دیا جاتا اور ایم اے کے طلبا کے لیے ''اردو بازار'' کی گائیڈ کا درجہ دیا جاتا تو یہاں اسے سرے سے معرضِ بحث میں لانے کی ضرورت ہی نہیں تھی۔ مگر جب ہم دیکھتے ہیں کہ خود محی الدین قادری اسے ''اردو ادب میں زندہ رہنے والی کتاب'' قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالمغنی اسے ایک ''معرکہ آرا کارنامہ'' ٹھیرا کر اس میں پیش کیے گئے ترجمہ شدہ خیالات کو قادری کے ''قائدانہ'' خیالات (محی الدین قادری زور، مرتبہ: خلیق انجم، ص۱۱۹، ۱۲۷) کہتے ہیں تو اختلاف کے پہلو نکل ہی آتے ہیں۔

کتاب میں پیش کردہ اقوال میں ربط و تضاد کی کیا صورتیں ہیں، اس طرف مصنف بالکل دھیان نہیں دیتے۔ متعدد و متنوّع تنقیدی اقوال کی جمگھٹے میں ڈاکٹر زور خود کہیں دکھائی نہیں دیتے۔ مثلاً مسٹر رابرٹسن کا یہ قول درج کرتے ہیں کہ ''تنقید انسانی معلومات کے تمام شعبوں کے متعلق صرف مقابلہ کرنے یا خیالات کے ٹکرانے کے عمل کو

کہتے ہیں۔'' (روحِ تنقید، ص ۴۰) پھر ہڈسن کی یہ رائے پیش کرتے ہیں کہ ''تنقید وہ ادب ہے، جو ادب کے متعلق لکھا گیا ہو۔'' (روحِ تنقید، ص ۴۰)۔ آگے اناطول فرانس کا یہ فرمودہ نقل کرتے ہیں کہ ''بہترین تنقید نگاری وہی ہے، جس میں نقاد ان مہمات کو بیان کرتا ہے، جن کو اس کی روح ادبی شہ پاروں میں طے کرتی ہے'' (روحِ تنقید، ص ۴۱) اور اگلے ہی سانس میں چارلس سونبرن کے اس قول کو دہراتے ہیں کہ ''سب سے مشکل اور سب سے اعلا کام جو ایک نقاد کر سکتا ہے، یہی ہے کہ محاسن کو پہچانے اور اس کے بعد اس امر کو دریافت کرنے کی کوشش کرے کہ وہ کیوں اور کس طرح محاسن بن گئے۔'' ڈاکٹر زور یہیں نہیں رُک جاتے، آگے میتھیو آرنلڈ کا یہ قول بھی لاتے ہیں کہ ''ہم جس کو جانتے ہیں، جس کا دنیا میں خیال کر سکتے ہیں، اسی کو بہترین طریقے پر معلوم کرنا اور انھی معلومات کے ذریعے سے شگفتہ اور صحیح خیالات پیدا کرنا تنقید ہے۔'' (روحِ تنقید، ص ۴۱) یہ سلسلہ یہاں بھی نہیں رکتا۔ آگے سینٹ بیو، سر دالٹر رالے کے خیالات بھی درج کیے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر زور نے ان میں سے کسی ایک قول پر بھی بحث نہیں کی۔ چناں چہ اس امر کا جائزہ نہیں لیا کہ کہیں تو تنقید روایتی مفہوم (کہ تنقید، ادب سے متعلق کلام مدلّل ہے اور محاسن و معائب کی دریافت سے متعلق ہے۔) پیش کیا گیا ہے اور کہیں غیر روایتی۔ غیر روایتی مفہوم میتھیو آرنلڈ کا ہے۔ روایتی مفہوم میں تنقید، تخلیقی ادب کے بعد اور اس کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے، اس لیے اس کی مخصوص صورت ہوتی ہے، جب کہ غیر روایتی مفہوم میں تنقید بڑے تخلیقی ادب سے پہلے اور اس کی وجود پذیری کو ممکن بنانے کے لیے ہوتی ہے، اس لیے یہ ادب کے معائب و محاسن کا شمار نہیں کرتی، بل کہ ایک خاص ذہنی فضا تیار کرتی ہے، جو تخلیقی ادب کے لیے سازگار ہوتی ہے۔ آرنلڈ کے اس تصوّر کے کیا امکانات و مضمرات ہیں، اس طرف ڈاکٹر زور کا دھیان بالکل نہیں ہے۔ مختلف تنقیدی خیالات کی روح میں اُترنا، ان سے مکالمہ کرنا اور ان پر سوالات قایم کرنا، روحِ تنقید میں نام کو موجود نہیں۔ اس کتاب کا نام روحِ تنقید نہیں، بے روح تنقید ہونا چاہیے تھا۔

چند یورپی تنقید اقوال کو پیش کرتے چلے جانے اور اپنے تنقیدی موقف کی تشکیل نہ دینے کا ایک اور نتیجہ مضحک نوعیت کی خود تردیدی ہے۔ وہ ایک صفحے پر ایک تنقیدی اصول درج کرتے ہیں اور اگلے ہی صفحے پر ایک دوسرا تنقیدی اصول اتنے ہی تیقن کے ساتھ پیش کرتے ہیں، جو پہلے کی تردید ہوتا ہے، مگر ڈاکٹر زور کو اس کا احساس نہیں ہوتا۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''غرض .....تنقید کرنے کے لیے اس اصول کو پیش نظر نہیں رکھنا چاہیے کہ
> شیکسپیئر اور غالب نے کن کن قواعد و ضوابط کی کہاں تک وفاداری کے ساتھ

پابندی کی ہے، بل کہ یہ کہ ان کے ڈراموں اور غزلوں کی صحیح غور وغوض سے تنقیح کریں اور ان کے بعد ان اصولوں کو معین کر دیں، جن کی خود انھوں نے اپنے طور پر پابندی کی ہے۔''

(روحِ تنقید، ص ۱۳۱)

اور دوسری جگہ فرماتے ہیں:

''جب کسی کتاب پر آپ تنقید کرنا چاہیں تو سب سے پہلے آپ جس طرف متوجہ ہوں گے وہ کتاب کی ظاہری شکل ہوگی۔ پس آپ کا پہلا کام یہ ہوگا کہ کتاب ظاہری شکل کے لحاظ سے جس صنفِ ادب سے تعلق رکھتی ہے، وہ اس کی تمام خصوصیات پر حاوی ہے یا نہیں، اس کا اندازہ کریں۔''

(ایضاً، ص ۱۳۳)

یہ دو مختلف تنقیدی اصول ہیں۔ پہلے میں شعریات (قواعد وضوابط) کو تخلیقات کے اندر دریافت اور معین کرنا پڑتا ہے[۷] اور دوسرے اصول کے مطابق شعریات کو لحاظ میں رکھتے ہوئے، تخلیقات کو طے شدہ شعریاتی قواعد کی رُو سے جانچنا ہوتا ہے۔ دونوں اصول ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔ ڈاکٹر زور کے یہاں یہ تضاد اس لیے پیدا ہوا ہے کہ انھوں نے دونوں اصولوں کے اُس تناظر کو ملحوظ نہیں رکھا، جس میں یہ اصول پیش ہوے ہیں۔ دونوں اصول ڈاکٹر زور نے ہڈسن کی اس بحث سے اخذ کیے ہیں، جو اُس نے استقرائی اور مقنّن تنقید کے ضمن میں اٹھائی ہے۔ ہڈسن نے دونوں میں امتیاز کیا ہے، دونوں کی بہ یک وقت سفارش نہیں کی۔ وہ نقاد کو کسی ایک نظریے کا پابند قرار دینے کے حق میں نہیں ہے۔ وہ نقاد کو تمام دست یاب نظریات سے آگاہ ہونے کا مشورہ دیتا ہے، اور پھر یہ فیصلہ نقاد پر چھوڑتا ہے کہ وہ موزوں تنقیدی نظریے کا خود انتخاب کرے۔ ظاہر ہے انتخاب اسی وقت ممکن ہے جب ایک سے زیادہ نظریات دست رس میں ہوں۔ نقاد کا فیصلہ متن کی طلب کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ اگر ایک ادبی متن اپنی متعلقہ صنف کی رائج شعریات کی پابندی کرتا ہے تو اس کے لیے مقنن تنقید موزوں ہوگی اور اگر ادبی متن رائج شعریات سے انحراف کرتا ہے اور ایک نئی شعریات کا حامل ہے تو استقرائی تنقید موزوں ہوگی۔ اور اگر کوئی نقاد ادبی متن کی طلب پر دھیان نہیں دیتا یا متن کی طلب کا کوئی مفہوم سرے سے رکھتا ہی نہیں اور آناً فاناً، جیسے تیسے متن پر اظہارِ خیال شروع کر دیتا ہے اور پھر اسے تنقید تسلیم کروانے پر بھی اصرار کرتا ہے تو اسے تنقید کی قلم رو کے دراندازکے علاوہ کیا نام دیا جا سکتا

ہے!!.... یہ دوسری بات ہے کہ ہڈسن کی دو طریق ہائے نقد میں تفریق آج بہت سادہ اور محدود نظر آتی ہے۔

ڈاکٹر زور کے لیے ہر مغربی تنقیدی رائے اہم، درست اور برمحل ہے۔ چناں چہ ہم یہ کہنے میں حق بہ جانب ہیں کہ اس عہد کی تنقید بھی، ماقبل اردو تنقید کی مانند نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے زیر اثر ہے اور کم و بیش یکساں انداز میں زیر اثر ہے۔ نوآبادیاتی آئیڈیالوجی اپنے فروغ و استحکام کے لیے خاص نوعیت کی ذہنیت پیدا کرنے میں سرگرم کار ہوتی ہے۔ یہ ذہنیت سطحیت پسند ہوتی ہے۔ مظاہر و نظریات کی روح میں اترنا اور سوالات قایم کرنا اس کا منشا نہیں ہوتا۔ یہ ذہنیت ایک قسم کی مثالیت پسندی کا مظاہرہ بھی کرتی ہے۔ یورپ ایک مثالیہ بنتا ہے اور اس سے وابستہ ہر شے، نظریہ، ہر بات قابل توجہ اور قابل تقلید ٹھیرتی ہے۔ قابلِ توجہ ٹھیرنے کی حد تک تو خیر کوئی خرابی نہیں کہ یہ ذہنی فعالیت اور جستجو پسندی کی علامت ہے؛ خرابی ہر بات کو مستند اور قابلِ تقلید خیال کرنے میں ہے۔ ہر آئیڈیالوجی اشیا و نظریات کو مثالی، پراسرار بنا کر پیش کرتی ہے تاکہ انھیں بغیر سوال اٹھائے قبول کرلیا جائے۔

اصولوں کو پہلے سے فرض کیے بغیر، ادب کا مطالعہ کرنا، استقرائی اور سائنسی رویہ ہے اور متعینہ اصولوں کو سامنے رکھ کر ادب کا جائزہ لینا، محاکمہ (Judgement) ہے۔ ڈاکٹر زور نے تو یہ طے کرنے کی محنت نہیں کی کہ اردو کو استقرائی طرزِ نقد درکار ہے یا مقنن! گو ان کی اور ان کے معاصر نقادوں کی تحریروں سے ایک مخصوص رویہ متعین ہوتا دکھائی ضرور دیتا ہے جو دراصل مقنّن تنقید کا ہے۔ وسطی جدید تنقید میں اس سوال کی تلاش بھی عبث ہے کہ کیا استقرائی تنقید، اپنی خالص شکل میں ممکن ہے؟ کیا ہم کسی مظہر یا کسی متن کا مطالعہ یک سر خالی الذہن ہو کر، کر سکتے ہیں! اگر ہم اپنے ذہن میں پہلے سے، کوئی نہ کوئی اصول نہ رکھتے ہوں تو متن کی تفہیم ممکن ہی نہیں ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ کوئی تنقیدی اصول ہو۔ یہ پیراڈایم کی صورت یا آئیڈیالوجی کی شکل میں بھی ہوسکتا ہے۔ کسی شے یا متن کے ادراک اور تفہیم کو شروع اور پھر فعال کرنے کے لیے لازم ہے کہ کوئی نہ کوئی اصول پہلے سے موجود ہو۔ آگے ادبی متن کی جو تفہیم ہوتی ہے، وہ اسی اصول کی حدوں کے اندر ہوتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ وسطی جدید اردو تنقید اِدھر اُدھر سے لیے گئے یورپی اقوال کا ایک آمیزہ ہے، جسے کسی تنقیدی نظام کی تشکیل کے مسالے کے طور پر بھی نہیں برتا گیا۔

حامد اللہ افسر نے بھی اصولِ تنقید کی تدوین کی طرف توجہ دی اور بعینہٖ وہی طریقہ اختیار کیا، جس کا مظاہرہ ڈاکٹر زور نے کیا ہے۔ افسر نے نقدالادب کے دیباچے میں زور کی روح تنقید کو اردو میں اصولِ تنقید کی پہلی کتاب قرار دیتے ہوے، خراج تحسین پیش کیا ہے۔ دیباچے میں ہی نقدالاب کے ماخذ کا ذکر کرتے ہوے لکھا ہے:

''نقدِ ادب' کی ترتیب میں جن کتابوں سے مدد لی گئی ہے، اگر ان سب کی

فہرست پیش کی جائے تو کئی صفحے درکار ہوں گے۔ مختصراً یہ عرض کر دینا کافی ہے کہ جہاں تک میرے امکاں میں تھا، میں نے اس فن پر تمام مشہور اور مستند کتابوں سے استفادہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ انسائیکلو پیڈیا بریٹینکا اور متعدد انگریزی رسالوں کی پرانی جلدوں کے مضامین سے بھی مدد لی گئی ہے۔ اکثر موقع بہ موقع کتابوں کے حوالے حواشی ذیل میں دے دیے گئے ہیں۔''

(نقدالادب، ص ۵)

جب کہ حقیقت یہ ہے کہ افسر نے، علامہ نیاز اور ڈاکٹر زور کی طرح، سب سے زیادہ انحصار ہڈسن کی کتاب پر کیا ہے۔ انھوں نے صفحات کے صفحات ترجمہ کر ڈالے ہیں اور کہیں حوالہ نہیں دیا۔ حواشی میں محض یورپی شعرا اور ناقدین کے مختصر کوائف درج کر دیے ہیں۔ وضاحتِ احوال کی غرض سے افسر اور ہڈسن کی محض تین عبارتیں ایک دوسرے کے متقابل پیش کی جاتی ہیں۔

حامداللہ افسر

''تنقید کے لغوی معنی ہیں پرکھنا، بُرے بھلے اور کھرے اور کھوٹے کا فرق معلوم کرنا۔ بطور ادبی اصطلاح کے بھی اس لفظ کے استعمال میں اس کے لغوی معانی کا اثر موجود ہے۔ ادب کے محاسن اور معائب کا صحیح اندازہ کرنا اور اس پر رائے قایم کرنا اصطلاح میں تنقید کہلاتا ہے۔ تخلیقی ادب، حیاتِ انسانی کی ترجمانی کرتا ہے اور تنقید تخلیقی ادب کی ترجمانی کرتی ہے۔''

(نقدالادب، ص ۳، ۱۴۴)

ہڈسن

"In its strict sense the word criticism means judgement, and this sense commonly colours our sense of it even when it is most broadly employed... examines its merit and defects, and pronounces a verdict upon it... If creative literature may be defined as an interpretation of life critical literature may be defined as an interpretation of that interpretation."

(An Introduction to the study of Literature, P 260-61)

حامد اللہ افسر

''ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے، مگر یہ ترجمانی ادیب یا ترجمان کے نقطہ نظر سے ہوتی ہے۔ مصنف کی شخصیت اس کی تصنیف میں ہمیشہ رونما رہتی ہے۔ ایک ادبی کارنامہ، مصنف کے دل و دماغ سے، اس کی ذاتی خصوصیات کا رنگ لیے ہوئے نکلتا ہے۔ مصنف خود اپنی تصنیف میں جلوہ فرما ہوتا ہے۔ کسی ادبی تصنیف کا مطالعہ گویا اس تصنیف کے مصنف کا مطالعہ ہے۔ جب ہم کسی ادبی تصنیف کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ سمجھنا چاہیے کہ اس کتاب کے مصنف سے ہم کلام ہوتے ہیں، جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے، ہم اس کو بغور سنتے ہیں اور اس کے خیالات و جذبات سے ہم ساز و ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔''

(نقد الادب، ص ۹۴)

ہڈسن

"Literature is the criticism of life, but this can mean only that it is an interpretation of life as life shapes itself in the mind of that interpreter. A great book is born of the brain and heart of its author; he has put himself into its pages they partake of his life. It is to the man in the book, therefore, that to begin with we have to find our way. To establish personal intercourse with our books in a simple, direct human way, should thus be our primary and constant purpose."

(An Introduction to the study of Literature, P 15)

حامد اللہ افسر

''ادب کے مطالعے میں مصنف کی شخصیت کو جو اہمیت حاصل ہے، وہ اسلوبِ بیان یا اسٹائل کے مسئلہ کو سمجھنے کے بعد زیادہ اچھی طرح واضح ہو جائے گی۔''

(نقد الادب، ص ۹۵)

ہڈسن

"It is while we are still dealing with literature on the personal side that style or expression first becomes important for us."

(An Introduction to the study of Literature, P 26)

یہ چند مثالیں ہیں، ورنہ سچائی یہ ہے کہ نقدالادب کے درجنوں صفحات ہڈسن کی کتاب سے ترجمہ یا ماخوذ ہیں۔صرف یہی نہیں، نقدالادب میں اٹھائی گئی اسلوب، ادب کے تاریخی عناصر اور تنقید کے سائنسی ہونے کی ساری بحث بھی لفظ بہ لفظ ترجمہ ہے۔اسی طرح نقدالادب میں دیگر نقادوں کے حوالے بھی ہڈسن سے لیے گئے ہیں۔مثلاً بوفان کا یہ قول کہ ''اسلوب خود مصنف کی شخصیت ہے''، پوپ کی یہ رائے ''اسلوب خیال کا لباس ہے''، کارلایل کا یہ کہنا کہ ''اسلوب مصنف کا کوٹ نہیں جلد ہے'' بغیر حوالے کے ہڈسن کی کتاب سے لیا گیا ہے۔

''ترجمہ نگاری'' کی اس روش نے، افسر کے یہاں بھی خرابی کی وہ تمام صورتیں پیدا کی ہیں، جن کا ذکر گزشتہ صفحات میں ہو چکا ہے۔یعنی نقدالادب میں بھی متعدد یورپی نقادوں کے خیالات جمع کر دینے سے تضاد و تردید کی صورتیں پیدا ہوئی ہیں۔ جہاں تک حامد اللہ افسر کسی انگریزی عبارت کا ترجمہ کرتے چلے جاتے ہیں، وہاں تک عبارت میں ربط اور خیالات میں تنظیم موجود رہتی ہے، مگر جہاں کسی دوسرے نقاد کی عبارت لاتے ہیں یا اپنے خیالات پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو نہ صرف تضاد و تردید کا عمل شروع ہو جاتا ہے، بل کہ بعض دفعہ مضحک صورت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔مثلاً 'ادب' کی سرخی کے تحت یہ عبارت رقم کرتے ہیں۔

> ''ہم اپنی ذات کے علاوہ دنیا کی تمام چیزوں کو دو پہلوؤں سے دیکھتے ہیں۔ ایک خارجی اور ایک داخلی۔ مادی اشیا کا احساس خواہ وہ ذی روح ہوں یا غیر ذی روح، خارجی پہلو ہے اور وہ ذہنی اشکال جو ہمارے دماغ پر منعکس ہوتے رہتے ہیں، داخلی پہلو سے متعلق ہیں۔''
>
> (نقدالادب، ص ۲۵)

داخلیت اور خارجیت کا فلسفیانہ امتیاز امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں اُبھارا تھا، اور گمان غالب ہے کہ افسر نے یہ تصور، اثر سے ہی لیا ہے، مگر جس وضاحت اور صفائی کے ساتھ انھوں نے پیش کیا تھا، اس کی شدید کمی افسر کے یہاں محسوس ہوتی ہے۔دوسروں کے خیالات سے سرسری طور پر آگاہ ہونا، ان پر مرتکز غور و خوض نہ کرنا اور انھیں اپنے شخصی زاویہ نگاہ کا حصہ نہ بنانا، بیش تر وسطی جدید اردو نقادوں کا وتیرہ ہے۔مندرجہ بالا اقتباس میں بھی بہ ظاہر افسر نے 'ادب' کے داخلی اور خارجی پہلو کو اپنے ذہنی وسایل سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے، اور نتیجہ ظاہر ہے! مادی اشیا کا احساس خارجی پہلو اور ذہنی اشکال، داخلی پہلو؟ ناقابلِ فہم ہی نہیں مضحک بھی ہے۔ یہی صورت پہلے جملے میں ہے۔اگر دنیا کی تمام چیزوں کو دو پہلوؤں (خارجی و داخلی) سے دیکھتے ہیں تو ذات کو کس پہلو سے دیکھتے ہیں؟

مغربی تنقید سے بہ راہ راست آگاہی کا ثبوت عبدالقادر سروری نے بھی جدید اردو شاعری (۱۹۳۲ء) میں دیا ہے۔ انھوں نے تنقیدی اصولوں پر تو نہیں لکھا، تاہم شاعری کی ماہیت کی بحث کو مغربی بنیادوں پر ضرور پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنی کتاب میں جانسن، کالرج، لی ہنٹ، ہیزلٹ، شیلے، آرنلڈ، کارلایل، پو، الفرڈ آسٹن، ای۔سی۔ اسٹڈمن، تھیوڈور والٹن، ڈبلیو۔ جے۔ کورتھوپ، سی۔ ایم گے لے، ام اچ لڈل، ہڈسن، آرنلڈ معروف وغیر معروف مغربی نقادوں کے حوالے دیے ہیں۔ یہ حوالے ان نقادوں کے بعض اقوال سے آگاہی اور ان کے اندارج کی سطح تک ہیں۔

وسطی جدید اردو تنقید نے تنقیدی اصولوں کی تدوین کا عمل مجرّد طور پر نہ شروع کیا، نہ جاری رکھا، اسے مشرقی تنقید اور مشرقی ادبیات سے متعلق و مطابق بنانے کی کوشش کی۔ گویا مبادیاتِ تنقید کی تالیف و تدوین عملی ضرورتوں کے تحت ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں بھی نظری مباحث پیش کیے گئے، انھیں اپنی تنقیدی و ادبی صورت حال سے ہم آہنگ بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ کوشش تین سطحوں پر کی گئی ہے۔

پہلی سطح وہ ہے، جہاں اس بات کو محض ایک اصول کے طور پر پیش کیا گیا ہے کہ مغربی و مشرقی تنقید میں امتزاج اور مطابقت ممکن ہے؛ مگر دونوں میں مطابقت پذیری کا عمل متوازن ہونا چاہیے۔ نہ مغرب کی اندھی تقلید ہونی چاہیے، نہ مشرق سے اندھی عقیدت۔ اسے بالعموم ایک اخلاقی اصول کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یعنی نہ تو مغرب اور مشرق کے فرق کو علمیاتی سطح پر واضح کیا گیا ہے اور نہ عملاً ایسی تنقیدات پیش کی گئی ہیں، جن میں اس فرق کو گہرے شعور کے ساتھ ملحوظ رکھا گیا ہو۔ چوں کہ یہ ایک اخلاقی اصول ہے، اس لیے اس میں مغربی تنقید اور مشرقی تنقیدی پیمانوں، دونوں کی افادیت کا فقط تصور ابھارا گیا ہے۔ چوں کہ اسے علمیاتی اصول کے طور پر ملحوظ نہیں رکھا گیا، اس لیے دو مختلف ثقافتی اکائیوں اور علمی پس منظر سے وجود میں آنے والے تنقیدی نظاموں میں مطابقت کی بنیادیں واضح نہیں کی گئیں۔ اس وضع کی مطابقت پذیری کی کوشش کی سب سے اہم مثال ڈاکٹر مولوی عبدالحق کی ہے۔ ان کا موقف ہے کہ ''باوجود گوناگوں نقصانات کے انگریزی تعلیم سے جو بعض فوائد ہمیں حاصل ہوتے ہیں، اس سے انکار نہیں ہو سکتا۔ جدید ادبی تنقید کا شمار بھی انھی میں ہے۔'' (مقدمات عبدالحق، ص ۴۴۸) اور ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ مشرقی کلام کی تنقید میں کیوں نہ مشرقی اصطلاحات اور معانی و بیان کے الفاظ سے کام لیں (مقدمات عبدالحق، ص ۴۷۲)۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ان کے تنقیدی منہاج کی وضاحت میں لکھا ہے:

''ڈاکٹر عبدالحق مغربی ادبیات سے پوری طرح واقف ہیں اور ساتھ ہی ساتھ

مشرقی علوم پر بھی ان کو عبور حاصل ہے۔ شاید اسی کا اثر ہے کہ وہ مشرقی ادب کو
سختی کے ساتھ مغربی ادب کے اصولوں کی روشنی میں دیکھنا نہیں چاہتے۔''

(اردو تنقید کا ارتقا، ص ۲۴۷)

ڈاکٹر انوار احمد کا یہ کہنا بجا ہے کہ ''مولوی عبدالحق مغربی اقوال سے مرعوب ہوتے دکھائی نہیں دیتے'' (یک جا، ص ۴۵) مولوی عبدالحق مغربی ادبیات سے بہ راہ راست واقفیت رکھنے کے باوجود اپنی تنقید میں جو نقطہ نظر اختیار کرتے ہیں، وہ ان کا اپنا نہیں۔ ان کا نقطہ نظر بعینہٖ وہی ہے، جو حالی کا تھا۔ دوسرے لفظوں میں انھوں نے مغربی تنقید سے خود کوئی تنقیدی تصور یا نظام اخذ نہیں کیا، مغربی تنقید کے بالواسطہ تصورات کو ہی قبول کر لیا۔
بہ قول سلام سندیلوی:

''عبدالحق نے تنقید کے لیے تقریباً انھی اصولوں سے کام لیا ہے، جو حالی نے
مقرر کیے ہیں، اس معاملے میں وہ حالی کی ڈگر سے بالکل نہیں ہٹے، بل کہ اس
پر آنکھ بند کر کے چلنے کی کوشش کرتے ہیں۔''

(''مولوی عبدالحق پر حالی کا اثر''، مشمولہ، مجموعہ مطالعات عبدالحق، ص ۳۷)

احسن فاروقی نے ایک مقام پر مولوی عبدالحق کو حالی کے اثر سے آزاد اور خود اپنی ذاتی حیثیت میں ایک تنقیدی تصور کا خالق قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''سوشل حالات کے ادب پر اثر کے سلسلے میں مولانا شاید پہلے اردو نقاد ہیں، جو رقم
طراز ہوتے ہیں اور حسب ذیل جملوں میں اس قسم کی تنقید کا پورا حق ادا دیتے ہیں
''اصل بات یہ ہے کہ ملک کی شاعری اس کے تمدن کے تابع ہوتی ہے، جو سوسائٹی
جس رنگ میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہے، اس کی جھلک اس کی نظم ونثر میں آ جاتی ہے۔''

(اردو میں تنقید، ص ۱۳۳)

جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ تصور بھی حالی سے مستعار ہے۔ کیا مولوی عبدالحق کا محولہ بالا جملہ، حالی کے اس جملے کی تکرار نہیں ہے؟

''قاعدہ ہے کہ جس قدر سوسائٹی کے خیالات، اس کی رائیں، اس کی
عادتیں، اس کی رغبتیں، اس کا میلان اور مذاق بدلتا ہے، اس قدر شعر کی

حالت بدلتی ہے۔''

(مقدمہ شعر و شاعری، ص ۹۴)

اصل یہ ہے کہ مولوی عبدالحق نے تنقید کی سطح پر مغرب و مشرق میں علمیاتی اور عملی سطح پر تطبیق کی جدوجہد کے بجائے اپنے مقدمات میں محض اس اصول کو دہراتے چلے جانے پر اکتفا کیا ہے کہ یہ تطبیق مرعوبیت و کم تری کے مخالفانہ احساسات سے بری ہو کر کی جانے چاہیے۔ وہ مغربی تنقید کی اہمیت سے واقف ضرور ہیں اور اسے باور بھی کراتے ہیں، مگر مغربی تنقیدی نظریات کو سمجھنے اور برتنے سے انھیں گہری دل چسپی نہیں رہی۔ یوں بھی مولوی عبدالحق کی اصل توجہ مشرقی ادبیات کی تحقیق کی طرف رہی ہے۔

وسطی جدید تنقید میں مغربی و مشرقی ادبیات میں تطبیق کی دوسری سطح کو 'احساس کی سطح' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ تنقیدی اصولوں کو ''شرح و بسط'' سے پیش کرنے والوں کو احساس ہے کہ وہ مغربی تنقید کے اصول پیش کر رہے ہیں۔ یہ احساس انھیں دیگر تنقیدی اصولوں کی طرف متوجہ کرتا ہے اور وسطی جدید تنقید میں 'دیگر' مشرق ہے۔ چناں چہ وہ مشرقی تنقیدی اصولوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ حامد اللہ افسر نے نقد الادب میں اس احساس کے تحت سنسکرت کے تنقیدی اصولوں کو پیش کیا ہے۔ گویا فقط یہ باور کرایا ہے کہ تنقیدی اصول مغرب نے بھی پیش کیے اور مشرق نے بھی پیش کر رکھے ہیں، مگر مغربی و مشرقی تنقیدی اصولوں میں کیا امتیازات اور اشتراکات ہیں؟ دونوں کس تناظر میں رونما ہوئے ہیں؟ اپنے مضمرات و امکانات کے اعتبار سے دونوں کا درجہ کیا ہے؟ افسر ان سوالات کو معرضِ بحث میں نہیں لاتے۔ یہ سوالات ہی مغربی و مشرقی تنقیدات میں باقاعدہ تطبیق کی بنیاد رکھ سکتے تھے، مگر سوال اٹھانا اور تصورات و نظریات کی کنہ تک پہنچنا، اس عہد کی تنقید کا مزاج ہی نہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ مغربی تنقیدی اصولوں کے متوازی مشرقی اصولوں کا محض ذکر موجود ہے۔ نہ تو ان کی خصوصی اہمیت کو باور کرایا گیا ہے، نہ اس زمانے میں ان کی ضرورت و موزونیت کی طرف دھیان دیا گیا ہے۔ انھیں محض الگ تھلگ مظہر کے طور پر بس پیش کر دیا گیا ہے۔ شاید وہ یہ احساس رکھتے ہیں کہ تنقیدی اصول آفاقی ہوتے ہیں۔ تنقیدی اصولوں کا کوئی وطن نہیں ہوتا۔ وہ مغرب میں پیدا ہوں یا مشرق میں، انگریزی میں ظاہر ہوں یا سنسکرت میں یا فارسی میں، وہ تنقیدی اصول ہوتے اور یکساں کارآمد ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کے درمیان اشتراک یا امتیاز ابھارنے کی ضرورت ہی نہیں۔ اگر انھوں نے آفاقیت کے اس تصور کو پیش نظر رکھا بھی ہے تو نہایت سرسری انداز میں۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ مغربی اصولوں کو تو کام میں لایا جاتا ہے مگر سنسکرت اصولوں کو نہیں۔ یہ بھی کہیں معلوم نہیں ہوتا کہ کیا سنسکرت تنقیدی نظریات کی حیثیت محض تاریخی ہے یا وہ معاصر یورپی

اصولوں کے مقابلے میں محدود ہیں۔

اس صورتِ حال سے یہ نتیجہ اخذ کرنا بے جا نہیں ہوگا کہ اس نوعِ کی ''تطبیق'' کے علم بردار نقاد، اپنے عہد کی ''اے پس ٹیم'' کو مَس کرنے کے بجائے نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے اسیر ہوے۔ اس عہد کی 'اے پس ٹیم' اس امر کا تقاضا کر رہی تھی کہ یہ تطبیق علمیاتی بنیادوں پر ہونی چاہیے۔ مشرقی اصولوں اور مغربی نظریات کو ان کے اپنے اپنے تناظر میں رکھ کر دیکھنے اور پھر ان کے اشتراک و امتزاج کے مقامات کو نشان زد کیا جاے۔ مغربی اصول ہوں یا مشرقی ، دونوں کو تنقیدی نظر سے دیکھا جاے۔ کوئی اصول صرف اس لیے پسندیدہ نہیں ہوسکتا کہ وہ مشرقی ہے اور کوئی اصول اس بنا پر گردن زدنی نہیں ہوسکتا کہ وہ مغربی ہے۔ یا اس کے بالعکس بات۔ آئیڈیالوجی اشیا و واقعات کے حقیقی علم میں مزاحم ہوتی اور ان واقعات کو اپنے اجارہ دارانہ مقاصد کے لیے ''بروے کار'' لاتی ہے، ان واقعات کی مخصوص تعبیر کر کے، ان کو مخصوص رُخ دے کر! وہ واقعات و اشیا کی روح تک رسائی سے ہمیشہ لوگوں کو محروم اور دُور رکھتی ہے۔

وسطی جدید تنقید میں تطبیق کی تیسری سطح امتزاج کی ہے، یعنی مغربی و مشرقی شعریات کو آمیز کیا گیا ہے۔ اس کی نمایاں ترین مثال عبدالرحمٰن بجنوری کی ہے۔ وہ محاسنِ کلام غالب میں مشرقی شعریات (جس کے نمایندے غالب ہیں) اور مغربی شعریات (جس کے نمایندے گوئٹے، وکٹر ہیوگو، ابسن، رمبو، ملارمے وغیرہ ہیں) کو ایک ساتھ معرضِ گفت گو میں لاے ہیں اور یہ تاثر ابھارنے میں کام یابی حاصل کی ہے کہ دونوں قسم کی شعریات میں ایک خاص سطح پر مطابقت موجود ہے۔ کلیم الدین احمد نے بجنوری کو یورپ زدہ قرار دیا ہے (اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۱۴۰)۔ انھیں بجنوری کے بارے میں یہ غلط فہمی اس لیے ہوئی ہے کہ بجنوری نے ایک طرف یہ لکھا ہے:

> ''تنازع اللبقا میں مغلوب ہو کر ایشیائی ایسے مرعوب ہو گئے ہیں کہ اپنے ہر فعل و خیال کا موازنہ مغربی اقوال اور آرا سے کرنے لگے ہیں۔ یہ وہ غلامی ہے، جس کی زنجیروں کو تلوار بھی نہیں کاٹ سکتی۔ پس یہ کہنا تعجب ہے کہ اگر اس یورپ زدگی کے زمانہ میں طالب علم اور انگریزی تعلیم یافتہ مرزا غالب کا شیکسپیئر، ورڈزورتھ اور ٹے نی سن سے مقابلہ کرتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ افسوس یہ کوتاہ نظر نہیں جانتے کہ شاعری اور تنقید پر کیا ظلم ہوتا ہے۔''
>
> (محاسن کلام غالب، ص ۸، ۹)

مگر خود غالب کا موازنہ گوئٹے، وکٹر ہیوگو، ابسن اور رمبو وغیرہ سے کرتے ہیں۔ گویا انھوں نے ایک طرف ایشیائیوں کو یورپ زدگی کا طعنہ دیا ہے اور دوسری طرف خود انھوں نے یورپ کے شعرا کی خوبیوں کا موازنہ غالب سے کیا ہے۔ گویا جس بات کا طعنہ اوروں کو دیا خود اسی بات پر عمل کیا ہے۔ مگر یہ بجنوری کی تنقید کا سطحی مطالعہ ہے۔ بجنوری کے نزدیک یورپ زدگی یہ ہے کہ اپنے ہر فعل و خیال کا موازنہ مغربی اقوال و آرا سے، بے سوچے سمجھے کیا جائے اور یہ نہ دیکھا جائے کہ کس فعل کا موازنہ کس یورپی رائے سے کیا جانا چاہیے۔ بجنوری موازنے اور مطابقتیں تلاش کرنے کے خلاف نہیں ہیں، خود انھوں نے جگہ جگہ یہ مطابقتیں دریافت کی ہیں، مگر وہ اس عمل کو ذہنی مغلوبیت کے تحت نہیں، ذہنی بلوغت کے تحت انجام دینے پر اصرار کرتے ہیں۔ ہمیں اس سے اختلاف ہوسکتا ہے کہ انھوں نے جہاں غالب اور جرمن شاعر الفرڈ مام برٹ کا جس زاویے سے موازنہ کیا ہے، اس کے علاوہ بھی کسی دوسرے زاویے سے دونوں کا موازنہ کیا جاسکتا ہے مگر اس بات سے اختلاف نہیں ہوسکتا کہ وہ مشرقی شعریات و مغربی شعریات کے امتیازات و اشتراکات تک پہنچنے کی مخلصانہ سعی کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ مطابقت اس وقت ممکن ہے، جب فرق کا احساس بھی موجود ہو۔ اوّلین سطح پر یہ فرق کا احساس ہے، جو مطابقت قایم یا دریافت کرنے کا محرّک بنتا ہے۔ اگر اشیا و مظاہر میں 'دوئی' کا احساس ہی موجود نہ ہو تو دونوں میں مطابقت کا نہ خیال آسکتا ہے نہ اس کا کوئی مطلب ہوسکتا ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری ایک طرف مغربی و مشرقی شعریات میں اشتراکات کی نشان دہی کرتے ہیں، دوسری طرف دونوں میں فرق کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ مثلاً وہ غالب کے اس شعر:

گر نہ اندوہِ شبِ فرقت بیاں ہو جاے گا
بے تکلف داغِ مہ مُہرِ دہاں ہو جاے گا

اور ورڈزورتھ کی ان لائنوں:

"U Mercy to myself" I said
"If lucy should be dead"

میں موضوع کی سطح پر مطابقت دریافت کرتے ہیں، مگر دوسری طرف وہ غالب اور ورڈزورتھ میں اس فرق کی نشان دہی بھی کرتے ہیں کہ مرزا کا جی لب دریا، خاموش مرغ زاروں سے زیادہ شہروں کے پرشور کوچوں میں لگتا ہے، جب کہ ورڈزورتھ قدرت کے ترجمان ہیں۔ علاوہ ازیں بجنوری نے غالب اور گوئٹے میں یہ اشتراک ڈھونڈا ہے کہ دونوں انسانی تصور کی آخری حدود تک پہنچے ہیں، مگر مام برٹ اور غالب میں اس فرق کو نمایاں کیا ہے کہ سرمستی کے عالم سے غالب صحیح سلامت واپس آجاتے ہیں، مگر مام برٹ وہیں رک جاتا ہے۔

مطابقت پذیری کے ضمن میں عبدالرحمٰن بجنوری کی عطا یہ ہے کہ انھوں نے وسطی جدید تنقید میں ہی نہیں، اردو تنقید میں پہلی دفعہ ''روح عصر'' (Zeitgeist) کا تصور متعارف کروایا اور مطابقت پذیری کے تناظر میں اسے پیش کیا۔ انھوں نے غالب کے اس شعر:

آرایش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

میں ارتقا کے اس تصور کی نشان دہی کی ہے، جسے ڈارون، سپنسر، والس، وائس مین ہیکل، منڈل، لوٹ زے، فان ہارٹ اور برگساں نے اپنے اپنے اور آزادانہ طور پر پیش کیا ہے۔ غالب اور ان سب کے یہاں ایک ہی نوع اور مفہوم کے تصور ارتقا کو دیکھ کر وہ اس کا سبب یہ بیان کرتے ہیں۔

''میری رائے یہ ہے کہ ہر عہد کی ایک روح العصر ہوتی ہے، جس کو المانی (Zeitgeist) کہتے ہیں، وہ روح القدس کی طرح حسبِ ضرورت زمانہ انسان کو تعلیم دیتی ہے۔''

(محاسن کلام غالب، ص ۴۷)

جرمنوں نے ''روح عصر'' کا نظریہ،[۸] ایک تاریخی عہد کی کلیت کی تفہیم کی غرض سے پیش کیا ہے۔ ایک تاریخی عہد میں متعدد فکری، ثقافتی، تخلیقی، علمی سرگرمیاں ہوتی ہیں، یعنی ایک تنوع ہوتا ہے۔ ''روح عصر'' ان تمام سرگرمیوں اور تنوع کو ایک اعلیٰ سطح کی وحدت دیتی ہے۔ یہ وحدت، سرگرمیوں کی موضوعاتی یکسانیت نہیں ہے، بل کہ ان کے ''نظام دلایل'' اور معنی سازی کے طریقِ کار کی وحدت ہے۔ اس کو سیاسی واقعات اور معاشرتی حالات سے گڈمڈ نہیں کرنا چاہیے، جو لوگوں کو ایک جیسے خیالات قایم کرنے کی تحریک دیتے ہیں، 'روح عصر' ایک طرح کی ''زبان'' یا ''تعقّلات قایم کرنے کا میدان'' ہے۔ ہیگل اسے ''اصول عقلیت'' بھی کہتا ہے، جو تمام اذہان میں سرایت کر جاتا ہے۔ لوگ اسے تخلیق نہیں کرتے، یہ لوگوں کی ''ذہنی عقلی تخلیقی فضا'' کو متشکل کرتا ہے۔ گویا روح عصر ایک عہد کی وہ 'ذہنی سپیس' ہے جس میں اس عہد کی تمام فکری و تخلیقی سرگرمیاں وقوع پذیر ہوتی ہیں؛ ایک خاص سمت حاصل کرتی ہیں اور یہ سمت انھیں کسی دوسرے عہد کی سرگرمیوں سے ممیّز کرتی ہے؛ خاص قسم کے سوالات تشکیل دیتی ہیں جن کی بنیاد پر یہ سرگرمیاں خاص مسایل سے متعلق ہوتیں اور خاص مقاصد کے حصول کو اپنا مطمحِ نظر بناتی ہیں۔ یہ روحِ عصر ہی ہے جو بہ یک وقت سماج، سائنس اور ادب کو میکانکی معاشی ساخت کی بنیاد پر سمجھنے پر مایل کرتی ہے اور

کسی دوسرے عہد میں ادب، بشریات، نفسیات، فلسفے، تاریخ وغیرہ کو لسانی ساخت کی بنیاد پر معرضِ تفہیم میں لانے کی تحریک دیتی ہے۔ فوکو نے Episteme کے نظریے میں روحِ عصر کے نظریے کو ہی آگے بڑھایا۔

بجنوری نے ''روحِ عصر'' کو متعارف ہی نہیں کروایا، اس کی تعبیر بھی کی ہے۔ وہ مشرق و مغرب کو ''روحِ عصر'' کی سطح پر متحد خیال کرتے ہیں، گویا نظریات اور تخلیقی مکاشفات کی سطح پر مغربی مفکر اور مشرقی مفکر و تخلیق کار کا زاویہ نظر یکساں ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ وہ منطقہ ہے، جہاں دونوں جغرافیائی خطوں کے اذہان ایک ہی سطح اور درجے کے علم بردار ہیں۔ بنابریں یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں ہوگا کہ ابتدائی جدید تنقید میں امداد امام اثر واحد نقاد ہیں، جنھوں نے اس عہد کی Episteme کو مَس کرنے میں کامیابی حاصل کی اور وسطی جدید تنقید میں بجنوری واحد نقاد ہیں، جنھوں نے اپنے معاصرین کے برعکس Episteme میں شرکت کی: مغرب و مشرق کی تطبیق علمیاتی سوال تھا، جو بہ ہر حال بعض تاریخی وجوہ سے پیدا ہوا۔ بجنوری کی تنقید اس علمیاتی سوال کا جواب ہے۔ ہر چند بہترین جواب نہیں، مگر اس زمانے کے اعتبار سے موزوں جواب ضرور ہے۔

بجنوری کے جواب کو جو چیز بہترین ہونے سے روکتی ہے، وہ ان کا آفاقیت کا تجریدی تصور ہے۔ وہ روحِ عصر کو ایک آفاقی، مکاں سے ماورا اور جغرافیائی امتیازات سے بالا تصور خیال کرتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ہم زمانیت کا 'ڈھیلا ڈھالا' احساس رکھتے ہیں۔ یعنی وہ انیسویں صدی کے ہندستان اور یورپ کو ایک ہی روحِ عصر کا حامل گردانتے ہیں۔ انیسویں صدی میں ڈارون اور سپنسر اور اس سے ذرا پہلے برگساں ارتقا کے سلسلے میں جن خطوط پر سوچ رہے تھے، غالب بھی انھی خطوط پر غور و فکر کر رہے تھے۔ گویا ہندستانی اور یورپی ذہن ایک ہی ''ذہنی سپیس'' میں محوِ فکر تھا۔ مگر کیا واقعی؟ ڈارون کے حیاتیاتی اور سپنسر کے سماجی ارتقا کا پیراڈیم یک سر مادی اور تبوتیتی (Positivist) ہے، جب کہ غالب کا پیراڈیم مابعد الطبیعیاتی ہے، اس لیے ارتقا کے تصورات بھی مختلف ہو گئے ہیں۔ بایں ہمہ بجنوری کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے اردو تنقید کو عالمی تناظر سے آشنا کیا؛ ادبی متن کو وسیع فکری اور عظیم ادبی روایات کے تناظر میں دیکھنے کی روش پیدا کی اور اردو تنقید کو احساسِ کم تری سے بچایا، جس میں وہ یورپی اثرات کی منفعل قبولیت کی وجہ سے مبتلا چلی آتی تھی۔

بجنوری اپنے طریق کار کے اعتبار سے تو نہیں، مگر اپنے زاویہ نظر کے لحاظ سے اثر کی توسیع ضرور ہیں۔ اثر نے تنقید میں فلسفے کو داخل کیا اور تنقیدی مسایل کو فلسفیانہ زاویہ نظر سے سمجھا۔ نیز عقلی مسایل کو مابعد الطبیعیاتی زبان میں پیش کیا۔ یہی کچھ بجنوری نے کیا ہے۔ انھوں نے اپنے تنقیدی موقف کی تائید میں مشرق و مغرب کے کئی فلاسفہ

اور سائنس دانوں کے افکار کو پیش کیا ہے۔ اس طرح اردو تنقید میں انھوں نے تنقیدی تصورات اور فلسفیانہ و سائنسی بصیرتوں کے باقاعدہ امتزاج کی اولین مثال پیش کی ہے۔

کلیم الدین احمد کو بجنوری کی تطبیق کی کوششیں ناکام یاب اور مضحک دکھائی دی ہیں (اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۱۴۱)۔ اصل یہ ہے کہ بجنوری اپنی کوششوں میں ناکام نہیں (اور نہ مضحک ہیں) محدود ہیں، اور جو چیز انھیں محدود بناتی، وہ ان کی خطابت ہے۔ خطابت انھیں اختصار اور مقولہ سازی پر مایل کرتی اور تجزیے سے دور رکھتی ہے۔ اور خطابت ہی انھیں مشرقی و مغربی شعریات کے اشتراکات و افتراقات کو پوری تفصیل سے اجاگر کرنے نہیں دیتی۔ چوں کہ وہ تجزیہ نہیں کرتے، اس لیے وہ محض ایک نوعیت اور ایک سطح کے اثرات و افتراقات کو خطیبانہ اسلوب میں سامنے لاتے ہیں۔ اُن کا یہ مقولہ کہ ''ہندستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، مقدس وید اور دیوان غالب'' (محاسن کلام غالب، ص ۵) اس بات کا ثبوت ہے۔ وہ دونوں ''الہامی کتابوں'' کے تقابل کو دو سطروں سے آگے نہیں لے جاتے۔ یہی صورت ان کے باقی موازنوں اور مقولوں کی ہے۔ چوں کہ ہر مظہر یا متن کی متعدد سطحیں ہوتی ہیں، ضروری نہیں کہ نمایاں اور ظاہری سطح ہی اس متن یا مظہر کی نمایندہ سطح ہو۔ اس لیے ایک سطح کا اشتراک و افتراق حتمی اور قطعی نہیں ہوسکتا۔

بجنوری کے اسلوب پر مابعد الطبیعیاتی لفظیات کا غلبہ ہے، اور شاید اسی وجہ سے وہ تجزیے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ ڈاکٹر حدیقہ بیگم نے بجنوری کے اسلوبِ نقد کے دفاع میں لکھا ہے کہ ''وہ تنقید میں تحلیل و تجزیے کے ذریعے شعر کے تاثر کو منتشر نہیں کرنا چاہتے ..... بجنوری (شعر یا شاعر کی شخصیت) کا مکمل اور غیر منقسم تاثر پیدا کرنا چاہتے ہیں'' (نقدِ بجنوری، ص ۸۱) یہ تاثر مکمل اور غیر منقسم ہو یا نہ ہو، پُر جلال و پُر شکوہ ضرور ہوتا ہے۔ یوں بھی مابعد الطبیعیاتی لفظیات سے جامعیت، اشاریت اور خود مختاریت کا تصور وابستہ ہے۔ یہ فرض کیا جاتا ہے کہ مابعد الطبیعیاتی زبان کے قارئین/سامعین اشاریت میں مضمر جملہ مفاہیم سے آگاہ ہوتے یا آگاہ ہونے کے ذہنی و تعقلاتی وسایل رکھتے ہیں۔ جدید تنقید اس نوع کے اسلوب کو ناپسند کرتی اور تجزیاتی اسلوب کو ترجیح دیتی ہے۔

مغربی و مشرقی شعریات میں امتزاج کا ایک مخصوص تصور عبدالقادر سروری کے یہاں ابھرا ہے۔ انھوں نے مغربی تنقید کے بعض تصورات کا براہ راست مطالعہ کیا ہے، مگر یہ مطالعہ کلی نہیں، انتخابی ہے۔ بیسویں صدی کے اوایل تک تشکیل پانے والی مغربی تنقید کی پوری روایت کا مطالعہ اور اس سے استفادہ وسطی جدید تنقید کا عمومی مزاج نہیں بن سکا۔ بس بعض نقادوں کے چند اقوال سے آگاہی کی خواہش ملتی ہے۔ عبدالقادر سرودی نے بھی جدید اردو شاعری (۱۹۳۲ء) میں شاعری کی ماہیت واضح کرنے کی کوشش میں افلاطون، ارسطو، جانسن، کالرج، لی ہنٹ،

مکالے، ہیزلٹ، شیلے، آرنلڈ، کارلایل، پو، الفرڈ آسٹن، ای۔سی سٹڈمن، تھیوڈور والس، ڈبلیو۔ جے کارتھوپ، سی ایم گے لے، ام اچ لڈل ایسے معروف وغیر معروف نقادوں کے خیالات درج کیے ہیں، مگر ان کے زُمرے بنانا، ان میں ربط و تنظیم پیدا کرنا اور شاعری کا ایک ایسا مخصوص تصور پیش کرنا، جو مغربی شعریات کا حقیقی نمایندگی کرتا ہو، وہ ان کے یہاں مفقود ہے۔ صرف ایک مثال دیکھیے:

> ''میتھیو آرنلڈ کے بعد شاعری کو ''تنقید حیات'' یا حیات کی ترجمانی سمجھنے کا دستور عام ہوگیا ہے۔ شاعری حقیقت میں حیات کی تفسیر ہے اور تفسیر اس خاص نوعیت سے جس طرح حیات کا نقش، شاعر کے دل پر مرتسم ہوتا ہے۔ اس ترجمانی یا تفسیر میں شعریت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب اس میں تخیل اور جذبات دونوں موجود ہوں۔''

(جدید اردو شاعری، ص ۱۴)

آخری جملے کے علاوہ پورا اقتباس ہڈسن کی اس عبارت سے ماخوذ ہے، جس کا حوالہ گزشتہ صفحات میں آچکا ہے۔ فاضل نقاد نے ہڈسن کے خیال میں جو تصرف کیا اور جس دوسرے خیال کی آمیزش کی ہے، وہ بھی ان کا اپنا نہیں ہے، انھوں نے یہ شبلی سے مستعار لیا ہے۔ صرف یہی نہیں، انھوں نے اپنی کتاب میں جتنے خیالات پیش کیے ہیں، وہ شبلی و حالی (شاعری کا تخیل، جذبات، انبساط قلب، تہذیب اور خلاق سے وابستہ ہونا) امداد امام اثر (داخلی و خارجی شاعری کا امتیاز) اور ڈاکٹر عبداللطیف سے اخذ کیے ہیں۔ وہ مختلف خیالات کو جب آمیز کرتے ہیں تو عجب مضحک صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس پر ہی غور کیجیے۔ شاعری کے تنقید حیات ہونے کا مفہوم کیا ہے؟ یہاں تنقید کو کس خاص مفہوم میں پیش کیا گیا ہے؟ کیا اسے معائب و محاسن میں امتیاز کرنے کی صلاحیت کے مفہوم میں یا تجزیہ و تعین قدر کے مفہوم میں؟ یعنی کیا شاعری تنقید حیات کا منصب اختیار کر کے، زندگی کی خوب صورتی و بدصورتی کو اجاگر کرتی ہے یا زندگی کی اقدار کا تجزیہ کرتی اور ان کے مرتبے کا تعین کرتی ہے؟ یہ مرتبہ اخلاقی ہے یا جمالیاتی؟ ان میں سے کوئی سوال عبدالقادر سروری کے پیش نظر نہیں۔ یہ انھیں مبہم سا احساس ضرور ہے کہ تنقید حیات ہونے کا مطلب ایک عقلی رویہ اختیار کرنا ہے، اور شاعری اگر محض عقلی رویہ بن جائے تو شاعری نہیں رہتی، چناں چہ اس میں شعریت پیدا کرنا ضروری ہے اور اس کے لیے تخیل اور جذبات کی ضرورت ہے۔ بس ہمارے فاضل نقاد کے لیے سارا مسئلہ ہی حل ہوگیا، مگر کیا واقعی؟ عقلی رویے سے تخیلی رویے کی آمیزش کیوں کر ہو سکتی ہے؟ کیا وہ حالی کی طرح

قوتِ متخیلہ پر قوتِ ممیّزہ کو نگران رکھنے کے حق میں ہیں؟ اس سوال کا واضح جواب ان کے یہاں نہیں ملتا۔ وہ محض مختلف ومتبائن خیالات کو جمع کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان خیالات کی روح تک پہنچنا، ان کے تضادات واشتراکات کو معرضِ فہم میں لانا، ان کا مقصود نہیں ہے۔ اور ڈاکٹر عبادت بریلوی کی عبدالقادر سروری کی تنقید سے متعلق یہ رائے صائب ہے:

> ''ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ مغرب کے تنقیدی اصولوں کو بغیر کسی تنقیدی بصیرت کے تسلیم کر لینے کو بُرا نہیں سمجھتے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں گہرائی کی کمی نظر آتی ہے۔''

(اردو تنقید کا ارتقا، ص ۳۲۹)

عبدالقادر سروری نے پہلی دفعہ انجمن پنجاب کے تحت وجود میں آنے والی ''جدید اردو شاعری'' کا تنقیدی مطالعہ پیش کیا ہے۔ (روح تنقید اور نقد الادب کی طرح یہ کتاب بھی درسی ضرورت کے تحت تصنیف کی گئی ہے۔ اس امر کا اظہار انھوں نے کتاب کے دیباچے میں کیا بھی ہے۔ محرکِ تصنیف کتاب کے معیار پر اثر انداز ہوا ہے) تنقیدی مطالعے کے لیے جو اصول اور معیارات ملحوظ رکھے گئے ہیں، وہ ڈاکٹر عبداللطیف سے مستعار ہیں، جن کا حوالہ موجود نہیں ہے۔ عبدالقادر سروری نے جدید اردو شاعری کی خصوصیات میں قومیت اور وطنیت، آزادی کا احساس، کائنات کے رازوں اور فطرت کے حقائق کی تلاش کے عمل کو شامل کیا ہے۔[۹] انجمن پنجاب سے وابستہ شاعروں اور نقادوں نے قومیت اور وطنیت کی تصورات کی تبلیغ کی تھی، مگر آزادی کے احساس اور کائنات کے رازوں اور فطرت کے حقائق کی تلاش کا تصور ان لوگوں نے پیش کیا، جنھوں نے ہندستانی ثقافت اور ادب پر انگریز تمدن کے اثرات کا تجزیہ کرتے ہوے، تمثیلی منطق سے کام لیا ہے کہ ہندستان پر مغرب کے اثر سے، ہندستان بعینہٖ مغرب جیسا ہو گیا ہے۔ ہندستانی زندگی اسی انقلاب سے گزرنے لگی ہے، جس سے مغرب گزر چکا ہے؛ جو خصوصیات مغربی تہذیب کی ہیں، وہی برصغیر کی نئی تہذیب میں نمودار ہو گئی ہیں۔ سر عبدالقادر نے اپنے مضمون مغرب کا اثر اردو ادب پر میں لکھا ہے کہ ''اردو پر مغرب کے افکار وادبیات کا خوش گوار اثر پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ ادب اردو آج نہایت لطیف اور عمدہ عناصر کا مجموعہ ہے۔'' (مقالاتِ عبدالقادر، ص ۲۹۷)۔ یہ تمثیلی منطق ہی کا کرشمہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد کی ہندستانی صورتِ حال کو نشاۃ ثانیہ سے تعبیر کیا گیا اور بہ تکرار کہا گیا کہ برصغیر اُسی نوع کے احیاے علوم کی تحریک کی آماج گاہ بن گیا ہے، جس نوع کی تحریک سے یورپ گیارھویں صدی سے سولھویں صدی کے عرصے میں گزرا تھا۔ یہ

غور نہیں کیا گیا کہ نوآبادیاتی ہندستان کی تاریخ کی یہ تعبیر نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کی پیدا کردہ ہے۔ اصلاً آزاد یورپ اور غلام ہندستان میں کوئی حقیقی مماثلت نہیں تھی۔ ڈاکٹر عبداللطیف نے اپنی کتاب Influence of English Literature on Urdu Literature میں تمثیلی منطق ہی سے کام لیا ہے اور ان کے خیالات کو بغیر حوالے کے عبدالقادر سروری نے دہرایا ہے۔ سروری کی یہ عبارت دیکھیے:

> ''آزادی، جس کے اردو شاعر متلاشی نظر آتے ہیں، وہ محض سیاسی نہیں ہے، بل کہ اس کا دائرہ وسیع تر ہے۔ اس میں ہر قسم کی بے جا بندشوں سے خلاصی کی سعی بھی شامل ہے..... جدید اردو شاعری کا مطالعہ ہم کو ایک اور چیز سے روشناس کراتا ہے، یہ کائنات کے رازوں اور فطرت کے حقائق کی تلاش ہے۔''
>
> (جدید اردو شاعری، ص ۶۳)

ڈاکٹر عبداللطیف نے ۱۹۲۴ء میں چھپنے والی اپنی کتاب کے ساتویں اور آخری باب میں ''جدید اردو ادب'' کے خصائص میں:

(i Spirit of Freedom
(ii Spirit of Inquiry and Search of Truth
(iii Spirit of Progress

کو شامل کیا ہے۔ انھوں نے پہلے دو خصائص کے تحت جو کچھ لکھا ہے، انھی کو عبدالقادر سروری نے اپنے لفظوں میں پیش کر دیا ہے۔ بس اس فرق کے ساتھ ڈاکٹر عبداللطیف نے جو باتیں مدلّل و منظّم اور مفصل انداز میں پیش کی ہیں، انھیں سروری نے سادہ تشریحی مگر مختصر انداز میں لکھ دیا ہے۔ مثلاً آزادی سے متعلق ڈاکٹر عبداللطیف کی یہ عبارت دیکھیے اور اس کا موازنہ سروری کی عبارت سے کیجیے۔

> "Prominent among these stand out the spirit of freedom in all its bearings which English life and English literature, particularly of the nineteenth century, has stood for-the spirit which has generated those ideas lying at the root of all the movements in England intended to promote the cause of democracy and political liberty, of social freedom and equality, of religious tolerance and freedom of conscience, and of freedom from

literary convention and intellectual bondage, which have one and all, in one form and another, traveled to India and found expression in its literature."

(Influence of English Literature on Urdu Literature, P 106)

اگر آزادی اور صداقت کی تلاش کی وہی رُوح نو آبادیاتی برصغیر کی اجتماعی زندگی کے رگ و پے میں سرایت کر جاتی، جو یورپ کی جدید ثقافت کی بنیادی قوت ہے تو صورتِ حال مختلف ہوتی۔ ہم نو آبادیاتی اثرات سے نجات پانے میں کام یاب ہو جاتے۔ یہ 'روح' اپنی اصل میں سائنسی ہے۔ اشیا، مظاہر اور متون کی اصل تک، غیر جانب داری اور دیانت داری سے پہنچنے کی سعی کرتی ہے۔ برصغیر میں یہ سائنسی روح اول تو پہنچی نہیں، آرزومندانہ پیرایے میں بس اس کا ذکر ملتا ہے اور جہاں کہیں یہ پہنچی بھی ہے، اپنی اصل میں نہیں پہنچی، نو آبادیاتی آئیڈیالوجی کے غلبے کی وجہ سے، یہ مسخ شدہ حالت میں برصغیر کی زندگی میں داخل ہوئی۔ عبدالقادر سروری چوں کہ خود زیادہ غور و فکر نہیں کرتے، اِدھر اُدھر سے خیالات جمع کر کے ایک تنقیدی موقف تشکیل دیتے ہیں، اس لیے بہ قول اویس احمد ادیب ''ان میں سب سے بڑی کمی جو محسوس ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ رجحانات، میلانات اور زمانے کے نشیب و فراز کے ساتھ تنقید نہیں کرتے۔'' (اردو کی پچیس سالہ تنقید'' مشمولہ ہمایوں، ۱۹۴۷ء ص ۶۹) یعنی جو میلانات، سروری نے بتائے ہیں، وہ حقیقی نہیں، ایک مخصوص آئیڈیالوجیکل ذہنی فضا نے تشکیل دیے تھے، مگر سروری انھیں حقیقی تصور کرتے ہیں۔ یہی دیکھیے کہ عبدالطیف اور سروری نے جدید اردو شاعری کے جن خصائص کا ذکر کیا ہے، وہ انیسویں صدی کے آخر سے بیسویں صدی کی چوتھی دہائی تک نہیں ملتے، مگر سروری اسی عرصے کی اردو نظم میں انھیں موجود بتاتے ہیں۔ انجمنِ پنجاب کے تحت شروع ہونے والی نئی اردو نظم زیادہ تر نیچر سے متعلق تھی اور اس میں آزادی، انسانی جستجو اور ترقی پسندی کا شائبہ تک نہیں تھا۔

---

بہ حیثیت مجموعی، وسطی جدید تنقید کا مزاج 'منفعل قبولیت' کا ہے۔ یہ ہر یورپی تنقیدی قول کے لیے (بہ استثنائے بجنوری) چشم براہ ہے۔ محض اس وجہ سے کہ وہ یورپی ہے، اس وجہ سے نہیں کہ نیا اور اہم ہے۔ اس کی ضرورت و عدم ضرورت کا سوال بھی ثانوی ہے۔ اصل یہ ہے کہ یورپ استناد، ہمہ گیریت اور آفاقیت کا دوسرا نام ہے۔ اتھارٹی کا یہ تصور از خود اس کی ضرورت بھی پیدا کر دیتا ہے۔ واضح رہے کہ اتھارٹی کا تصور فکر سے وابستہ

نہیں، یورپ سے وابستہ ہے۔ چوں کہ یورپ اتھارٹی ہے اس لیے اس سے وابستہ ہر چیز، نئی یا پرانی، قابل قدر اور قابل تقلید ہے۔ ہر چند وسطی جدید نقاد تنقید کو محاسن و معائب میں امتیاز اور حکم لگانے والی صلاحیت قرار دیتے ہیں، مگر اس صلاحیت کا رخ خود تنقید اور مغربی تنقید کی طرف نہیں کرتے۔ دوسرے لفظوں میں وسطی جدید تنقید اتنی تو خود آگاہ ہوئی کہ اُس نے تنقید کے اصول و مبادیات کی تدوین کی طرف توجہ دی، مگر اس درجہ خود آگاہ نہیں ہوئی کہ خود ان اصولوں پر سوال قایم کر سکے؛ ان اصولوں کی موزونیت اور عدم موزونیت کو معرضِ سوال میں لا سکے۔ یہ خود آگاہی اس وقت ممکن تھی، جب یہ تنقید، تنقیدی اصولوں کو مجرّد طور پر معرضِ بحث میں لاتی؛ ان اصولوں کا بہ طور اصول تجزیاتی مطالعہ کرتی؛ انھیں خالص علمی سطح پر لیتی اور ان سے مکالمہ کرتی۔ اس کے جواز میں گو کہا جا سکتا ہے کہ وسطی جدید تنقید سے اس سوال کی توقع قبل از وقت ہے کہ ابھی یہ ''پالنے'' میں ہے اور مجرد خیالات پر مکالمہ قایم کرنے سے قاصر ہے، مگر اس کی ''عدم بلوغت'' کا سبب، فطری نہیں، ثقافتی اور علمیاتی ہے۔ (اگر سبب فطری ہوتا تو بجنوری کی تنقید بھی ان کے معاصرین کی تنقید کی طرح منفعل ہوتی)۔ وسطی جدید تنقید نوآبادیاتی آئیڈیالوجی سے مرتب ہونے والی ثقافتی فضا میں نمو پذیر ہوئی ہے اور جو علمیاتی طریق کار اختیار کیا ہے، وہ آفاقیت کا ہے۔ یہ کہ یورپی نظریات ہر جگہ اور ہر زمانے کے لیے موزوں و مستند ہیں؛ انھیں معرضِ سوال میں لائے بغیر قبول کیا جا سکتا ہے؛ انھیں کسی باقاعدہ تنقیدی نظام کے تحت لانے کی بھی ضرورت نہیں۔ کوئی تنقیدی قول اگر یورپی ہے تو وہ مستند ہے؛ چوں کہ مستند ہے لہٰذا اسے آنکھیں بند کر کے قبول کیا جا سکتا ہے۔ یہ منفعل قبولیت ہے، لہٰذا اس میں مغربی تنقیدی افکار و اقوال کے تناظر کو ملحوظ رکھنا شامل نہیں ہے۔

کسی خیال، نظریے، حتا کہ معنی کی تشکیل تناظر کی وجہ سے ممکن ہوتی ہے۔ خیال اور نظریے کے مطالب، حدود اور مضمرات وہی ہوتے ہیں، جن کی گنجایش تناظر میں ہوتی ہے۔ تناظر خارجی اور داخلی ہوتا ہے: خارجی تناظر تاریخی و ثقافتی سیاق ہے اور داخلی تناظر علمیاتی سیاق ہے۔ وسطی جدید تنقید ان دونوں تناظرات کو پس پشت ڈالتی ہے۔ مغربی تنقیدی اقوال و خیالات کو پیش کرتے ہوے، نہ تو یہ جاننے کی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ مخصوص تاریخی و ثقافتی فضا میں پیدا ہوے ہیں، اس فضا کے دباؤ کے تحت یا اس فضا میں تیرتے ہوے سوالات کے جواب میں۔ چناں چہ ان کی معنویت اسی فضا کے اندر ہے اور ہمارے لیے وہ اس وقت بامعنی ہو سکتے ہیں، جب اس طرح کی فضا ہمارے یہاں بھی موجود ہو۔ اِسی طرح مغربی خیالاتِ نقد کی پیش کش میں اس جانب بھی دھیان نہیں دیا گیا کہ وہ مخصوص علمی طریقِ کار کے تحت پیدا ہوے ہیں۔ تنقیدی مقدمات کو مخصوص نوعیت کے طرزِ استدلال نے جنم دیا

ہے۔علمیاتی تناظر کونظر انداز کرنے کا مطلب ان کی ادھوری، سطحی تفہیم ہے۔کوئی تنقیدی نظریہ کس صورتِ حال اور کس صنف کی کس سطح کی تفہیم وتعبیر میں کارآمد ہے؛ اس امر کا فہم حاصل نہیں ہوسکتا، اوراس فہم کے بغیر نظریے کے اطلاق میں کام یابی نہیں ہوسکتی۔مغربی تنقید کی طرف اس علمیاتی طریق کار نے وسطی جدید تنقید کومغربی تنقید کی اصل روح تک رسائی سے دوراورمحروم رکھا ہے۔وسطی جدید نقادوں نے مولٹن کے حوالے سے سائنسی تنقید کے مبحث کو، اس کے تناظر سے الگ کر کے پیش کیا ہے۔نتیجہ یہ ہے کہ ایک ''بے ضرر'' مبحث بن کر رہ گیا ہے؛ یہ کسی ذہنی تحریک کو پیدا کرنے میں کام یاب نہیں ہوا۔وسطی جدید تنقید میں خود تنقیدی نظریہ سازی کی توقع کرنا مناسب نہیں، مگر مغربی تنقیدی مباحث کی تعبیر کے بھی آثار موجود نہیں ہیں۔تعبیر کے لیے بھی ایک آزادانہ موقف، درکار ہے، جو اس عہد میں موجود نہیں، (یہاں بھی بجنوری کو مستثنیات میں شمار کرنا چاہیے)۔

غور کریں تو سائنسی تنقید اور مقنّن تنقید کی بحث، اردو تناظر میں بے حد اہمیت کی حامل ہوسکتی تھی۔سائنسی تنقید اصولوں کو دریافت کرتی اور مقنّن تنقید اصولوں کو اہم سمجھتی ہے۔چناں چہ پہلی قسم کی تنقید فعال ذہنی عمل، جب کہ دوسری قسم کی تنقید پابند ذہنی عمل کی پیداوار ہے۔اور وسطی جدید نقادان دو میں ایک کا انتخاب کرتے ہیں تو وہ مقنّن تنقید ہوتی ہے۔ ہر چند وسطی جدید تنقید نے مغربی تنقید کے جن تصورات کو پیش کیا ہے، اُن تک رسائی زیادہ تر اتفاقات کا معاملہ ہے، لیکن اگر اس تنقید کو برصغیر کی نوآبادیاتی صورت حال سے ملا کر دیکھا جائے تو یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ سائنسی تنقید کے برعکس مقنّن تنقید کی طرف جھکاؤ ہی ممکن تھا۔سائنسی تنقید سے وابستہ ذہنی فعالیت، آزادی فکر، سوالات قایم کرنے کی افتاد، ادبی متون سے باہر لپک کر نوآبادیاتی صورتِ حال کو بھی چیلنج کرسکتی تھی۔اس کے برعکس مقنّن تنقید قدامت پسندانہ مزاج رکھنے کی وجہ سے، نوآبادیاتی صورت حال کے لیے کسی خطرے کا باعث نہیں ہوسکتی تھی۔ ڈاکٹر عبداللطیف اور عبدالقادر سروری کی طرح ایک مقام پر نیاز فتح پوری نے آزادانہ تحقیق اور نقاد کے ''آزادانہ دماغ'' کا ذکر کیا ہے۔

> ''اگر ایک شخص کا دماغ زندگی کے مختلف شعبوں، کارگاہ حیات کے کثیر الانواع مناظر، جذبات انسانی کے مختلف کوائف، تکمیل فن کی متعدد اشکال اور فطرت کے بوقلموں مظاہر سے علاحدہ علاحدہ لطف اندوز ہونے کی اہلیت نہیں رکھتا تو اس کو انتقادی ذمہ داریاں اپنے سر نہ لینی چاہییں۔کیوں کہ اس کے لیے ایسے دماغ کی ضرورت ہے جو ہمہ گیر ہو اور ہر چیز کی جداگانہ حیثیت و امتیاز کو سمجھ کر

اس کے نقائص و محاسن کا درک کر سکے۔''

(انتقادیات، ص ۳۴۴)

تنقید کا یہ سائنسی تصور ہے کہ نقاد کسی مخصوص افتادِ طبع اور محدود ذاتی پسند کو معیارِ فن بنانے کے بجائے ہمہ قسم کے متون سے احساساتی و ذہنی ربط قایم کرنے کے قابل ہو۔ یہ تصور اصلاً آرنلڈ کا ہے اور نیاز فتح پوری نے اسے بالواسطہ طور پر ہڈسن سے لیا ہے۔[۱۰] مگر علامہ نیاز اور دیگر وسطی جدید نقاد عملی تنقید کرتے ہیں تو اس آزادانہ ذہنی فضا کو اپنا راہ نما نہیں بناتے۔ مقنّن تنقید ان کا آدرش بن جاتی ہے۔ خود علامہ نیاز فتح پوری مندرجہ بالا مغربی تصورِ نقد کے اعلان اور اسے اپنی ذاتی و اصولی رائے قرار دینے کے باوجود عملی تنقید کے حوالے سے اپنی شناخت مشرقی نقاد کے طور پر بناتے ہیں: بلاغت و بیان کے انھی اصولوں کی روشنی میں شعرا کا مطالعہ پیش کرتے ہیں، جنھیں مشرقی تنقید نے مسلمہ اصولوں کا درجہ دے رکھا ہے۔

وسطی جدید تنقید کے عہد میں مغربی اثرات کے ردّعمل میں مشرقی شعریات کی بازیافت کی روش بھی وجود میں آتی ہے۔ بازیافت کی خواہش اچانک پیدا ہوئی ہے نہ بلا وجہ! نوآبادیاتی معاشروں میں چوں کہ ان کی تاریخ کو مسخ کیا جاتا، گم کیا جاتا اور آبادکار کے سیاسی مقاصد کے تحت ان کی تاریخ کی من مانی تعبیر کی جاتی ہے، اس لیے ان معاشروں میں اپنی تاریخ کی ''اصل'' کو باقی اور محفوظ رکھنے کی شدید خواہش جنم لیتی ہے۔ اس خواہش کی شدت نو آبادیاتی معاشروں کو احیا کی طرف مایل کرتی ہے۔ وہ اپنی تاریخ کے کسی ایک عہد کو مثالی سمجھ کر اس کے احیا کی کوشش میں جت جاتے ہیں۔ عہدِ رفتہ کو مثالی سمجھنے اور اسے پھر زندہ کرنے کا عمل، ایک ایسا خواب ہوتا ہے، جو ان معاشروں کو زمانہ حال سے دور اور اکثر اوقات متنفر کر دیتا ہے۔ چناں چہ بازیافت کی خواہش کے نتیجے میں جو مشرقی تنقید لکھی گئی ہے، اس میں مغربی تنقید اور زمانہ حال کے تنقیدی معیارات کے خلاف ایک ردعمل موجود ہے۔ اس کی مثال سیّد مسعود حسن رضوی کی ہماری شاعری ¾ معیار و مسایل (۱۹۲۸ء) اور مولانا عبدالرحمٰن کی مراۃ الشعر ہے۔ یہ دونوں کتابیں اردو شاعری پر مغربی تنقیدی اقدار کی بنیاد پر ہونے والے اعتراضات کا جواب مشرقی شعریات کی مدد سے دیتی ہیں۔ چوں کہ ان کتابوں میں مغربی تنقید اور اردو تنقید پر مغربی تنقیدی اثرات کی نوعیت کو معرضِ بحث میں نہیں لایا گیا، بیش تر حالی کے اردو غزل پر اثرات کے جواب میں اردو شاعری کا مشرقی شعریات کی بنیاد پر دفاع کیا گیا ہے، اس لیے یہ ہمارے موضوع سے خارج ہیں۔

# کتابیات


☆ اثر، امداد امام؛ کاشف الحقائق، (مرتبہ وہاب اشرفی) نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۱۹۸۲ء

☆ افسر، حامد اللہ؛ نقد الادب، لکھنؤ: کیسری داس سیٹھ، سپرنٹنڈنٹ نول کشور، ۱۹۳۲ء

☆ بجنوری، عبدالرحمان؛ محاسنِ کلامِ غالب، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۲۰۰۵ء

☆ افادی، مہدی؛ افاداتِ مہدی، لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۲ء

☆ حالی، الطاف حسین؛ مقدمہ شعر و شاعری، (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی)، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۸ء

☆ حدیقہ بیگم؛ نقدِ بجنوری، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۴ء

☆ خلیق انجم (مرتب)؛ محی الدین قادری زور، دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء

☆ رشید حسن خان، تفہیم، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۳ء

☆ زور، محی الدین قادری، سید؛ روحِ تنقید، لاہور: مکتبہ معین الادب، ۱۹۶۴ء، بارِ ششم، بارِ اول ۱۹۲۷ء

☆ فاروقی، شمس الرحمٰن؛ تنقیدی افکار، دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۴، طبع دوم

☆ عبادت بریلوی، ڈاکٹر؛ اردو تنقید کا ارتقا، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۵۶ء

☆ عبدالحق، مولوی، ڈاکٹر؛ مقدماتِ عبدالحق، (مرتبہ عبادت بریلوی)، ڈاکٹر، لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۴ء

☆ عبدالقادر، سر، مقالاتِ عبدالقادر، (مرتبہ محمد حنیف شاہد)، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء

☆ عبداللطیف، سید، ڈاکٹر؛ Influence of Ebglish Literature on Urdu Literature، لندن، فاسٹر بروم اینڈ کمپنی، ۱۹۲۴ء

☆ کلیم الدین احمد؛ اردو تنقید پر ایک نظر، لاہور: عشرت پبلشنگ ہاوس، س ن

☆ نیاز فتح پوری، علامہ؛ انتقادیات، لاہور: الوتار پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، بارِ اوّل ۱۹۴۵ء

☆ وحید الدین سلیم؛ مضامین سلیم، (مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی)، کراچی: کل پاکستان انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۱ء

☆ ہڈسن، ولیم ہنری، Introduction to study of Literature، لندن، جارج جی ہیرپ اینڈ کمپنی، ۱۹۶۵ء (۱۹۱۰ء)

☆ ترنگ، رام پور، جون ۱۹۲۹ء

# حواشی

۱- مذہبی متون کے مطالعے کے لیے پانچ قسم کے تعبیری حربے برتے گئے۔ اوّل: متنی تنقید، جس کا مقصد بنیادی اور اصلی متن کو متعین کرنا تھا۔ دوم: لسانی تنقید، جو بائبل کی لغت اور گرائمر کا مطالعہ کرتی تھی۔ سوم: ''ادبی تنقید''، جسے ہائر کریٹی سزم بھی کہا گیا۔ چہارم: روایت کی تنقید، جو زبانی روایت کے ادبی متن بننے کے عمل کا مطالعہ کرتی اور پنجم: ہیئتی تنقید، جو بہ لحاظ ہیئت بائبل کے متن کے مطالعہ کرتی اور ہیئت کی تشکیل کے مراحل کا جائزہ لیتی۔ مزید مطالعے کے لیے دیکھیے:

The New Encyclopedia Britannica, Vol. 7, London: P 63-67

۲- اثر کی مانند ہی وحیدالدین سلیم نے غزل کو داخلی شاعری کے لیے موزوں سانچہ قرار دیا ہے اور انیس کے مرثیے کو خارجی و داخلی شاعری سے عبارت کہا ہے۔ نیز لکھنؤ کے شعرا کا اختصاص خارجی مضامین اور دہلی کے شعرا کا امتیاز داخلی مضامین قرار دیا ہے۔ (دیکھیے، مضامین سلیم، ص ۲۴ تا ۲۸)

۳- ڈاکٹر عبادت بریلوی مہدی کی تنقید پر والٹر پیٹر کے تاثرات کی نشان دہی کرتے ہیں:

> ''بہ حیثیت تنقید نگار کے بھی وہ بہت کچھ پیٹر ہی کی یاد دلاتے ہیں۔ پیٹر کا تنقیدی اسلوب محاکاتی یا ارتسامی (Impressionistic) ہوتا ہے، جس کو ہنرلٹ اور لیمب کا ترکہ سمجھنا چاہیے۔ افادی الاقتصادی کا اندازِ تنقید بھی یہی ہے۔..... پیٹر کی طرح انھوں نے بھی تنقید کو شاعری اور وہ بھی غزل کے مرتبے کی چیز بنایا''
>
> (اردو تنقید کا ارتقا، ص ۲۳۹)

مہدی کا تنقیدی اسلوب پیٹر کی بجائے میر ناصر علی اور مولانا آزاد کے اثرات سے مملو ہے، ڈاکٹر عبادت بریلوی مہدی کو شبلی سے بھی متاثر قرار دیتے ہیں (اردو تنقید کا ارتقا، ص ۲۳۳)۔ اس ضمن میں ڈاکٹر عبدالودود کی یہ رائے صائب ہے۔ ''حقیقتاً ایک نئی ادبی تحریک کے سالارِ کارواں میر ناصر علی تھے۔ مہدی افادی، میر ناصر علی کے مداح ہی نہیں، مقلد بھی تھے۔'' (اردو نثر میں ادب لطیف، ص ۵۲) خود مہدی نے اپنے مکاتیب میں میر علی ناصر سے استفادے کا اعتراف کیا ہے۔

۴- ہر قضیہ محمول اور موضوع پر مشتمل ہوتا ہے، جیسے 'آدمی فانی ہے' کے قضیے میں 'فانی' کی اصطلاح محمول اور 'آدمی'

موضوع ہے۔آدمی اور فانی کے رشتے سے متعلق دیا گیا فیصلہ حکم ہوگا۔ پروفیسر ایم سعید شیخ نے حکم کی وضاحت میں لکھا ہے۔

"A proposition i.e. a logical judgement expressed in a sentence. It is an assertion or statement of the relation of agreement or disagreement between two terms one of which is called the predicate (mahmul) and the other the subject (maudu) of that predicate.
(A Dictionary of Muslim Philosophy, P 45)

۵- تفصیل کے لیے دیکھیے:

جریدہ (۲۷)، شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۶۳ تا ۱۶۷

اسی پرچے میں سید حسن مثنیٰ نے علامہ نیاز فتح پوری کی ترغیبات جنسی کو بھی ہیولاک ایلس کی چھ جلدوں پر مشتمل کتاب Studies in the Psychology of Sex مطبوعہ ۱۹۲۱ء کے مختلف حصوں، مباحث اجزا کا ترجمہ ثابت کیا ہے۔

6- علامہ نیاز نے یہ پیراگراف، بغیر حوالے کے لیسل ابیر وکرومبی کی کتاب سے ترجمہ کیا ہے۔

''ادبیات میں تین مختلف قوتیں سرگرم کار پائی جاتی ہیں۔ایک قوت تصنیف، دوسری قوت لذت اندوزی اور تیسری قوت انتقاد۔ان تینوں قوتوں میں سے اوّل الذکر دو قوتوں کا وجود پہلے پایا جاتا ہے اور اس کے بعد قوتِ انتقاد اپنا کام کرتی ہے، جونہی ایک شخص کو اس کا احساس ہوتا ہے کہ ایک سے زائد چیزوں میں سے خاص چیز کو ترجیح دینا چاہیے، انتقاد شروع ہو جاتا ہے۔''

(انتقادیات، ص ۳۶۲)

اب پروفیسر کرومبی کی متعلقہ عبارت ملاحظہ ہو:

''اب ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب کی سلطنت پر تین مختلف صلاحیتیں قابض ہیں (۱) تخلیقی صلاحیت (۲) لطف اندوز ہونے کی صلاحیت اور (۳) تنقیدی صلاحیت۔خاص چیز جو تنقیدی صلاحیت کو دوسری دونوں صلاحیتوں سے متمائز

کرتی ہے، وہ یہ ہے کہ یہ اکتسابی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خواہ تنقید وجدانی ہو مگر نقاد اپنے تنقیدی عمل سے آگاہ بھی ہو سکتا ہے۔''

(پروفیسر لیسل ابیر وکرومبی، اصول تنقید (ترجمہ جلیل احمد، عبدالقیوم، ص ۸-۱۷)

۷- لطف کی بات یہ ہے کہ یہ عبارت بھی ہڈسن کے اس جملے کا ترجمہ ہے:

"We shall thus be led further to inquire into the principles of the arts of drama, poetry, and prose fiction, and to an investigation of the sources, significance, and value of the standards by which these arts have been tried."

(An Introduction to the study of Literature, P 57)

۸- Zeitgeist پر اوّلین گفت گو جرمن رومانوی فلسفی ہرڈر نے کی، اُس نے اسے ایک ایسا ''طاقت ور نابغہ'' کہا، جس کے ماتحت سب لوگ ہوتے ہیں، مگر ہیگل نے اس کو اصول عقلیت کہا، اسے مزید مطالعہ کے لیے دیکھیے:

Hegel, Philosophy of History (ed. Bhon),
www.marxist.org./glossary/terms/s/p.htm
htt://etext.viginia.edu/cgi-local/dhi-cg?cd-dv4-74

۹- یہ سطریں دیکھیے:

''قومیت اور وطنیت کا احساس اور آزادی کی روح جدید اردو شاعری کا بڑا وصف ہے۔ قومیت اور وطنیت کا تصور ہندستانی شاعر کی ذہن میں آ ہی نہیں سکتا تھا۔ یہ چیز یورپ اور خصوصاً انگریزوں کا تحفہ ہے.....آزادی کا احساس اردو شاعری میں روز بروز اتنا شدید ہوتا جا رہا ہے کہ اس کے انجام کے متعلق کوئی رائے قایم کرنا آسان نہیں ہے.....جدید اردو شاعری کا مطالعہ ہم کو ایک اور چیز سے روشناس کراتا ہے۔ کائنات کے رازوں اور فطرت کے حقائق کی تلاش ہے۔''

(جدید اردو شاعری، ص ۶۲، ۶۳)

۱۰- علامہ نیاز کے یہ خیالات، ہڈسن کے ان جملوں سے مستفاد ہیں:

"The true critic must be mentally alert and flexible, keen in insight, quick in response to all impression, strong in grasp of essentials; he must … be able to see a thing as it really is, and not distorted through a mist of his own idiosyncrasies and prepossessions; which means that he must be entirely disinterested and free from bias of all kinds-bias of individual tastes, bias of education, bias of creed, sect, party, class; nation."

(An Introduction to the Study of Literature, P 282)

# احمد ندیم قاسمی کی افسانوی تکنیک

## (آغاز سے ۱۹۴۷ء تک)

ڈاکٹر سلمان علی*

**Abstract:**
Ahmad Nadeem Qasmi is a multidimensional personality of Urdu Literature. In this article the author analysis his short stories and indicates his different techniques which Qasmi's used in his short stories

احمد ندیم قاسمی کی شخصیت ادب میں ہمہ گیر حیثیت کی حامل ہے وہ بیک وقت افسانہ نگار، شاعر، نقاد اور صحافی ہیں۔ زندگی کی تصویر کشی کے لیے دیہاتی زندگی کو اپنے افسانوی فن کا محور بنانے کی بناء پر قاسمی، پریم چند کی روایت سے وابستہ سمجھے جاسکتے ہیں۔ لیکن فنی چابکدستی، مشاہدہ کی گہرائی، انسانی فطرت کے گہرے شعور پر قدرت سے انہوں نے اس روایت کو نقطہء عروج تک پہنچایا۔ ۱۹۴۷ء تک احمد ندیم قاسمی کے مندرجہ ذیل افسانوی مجموعے منظر عام پر آئے۔

چوپال، بگولے، طلوع وغروب، گرداب، سیلاب، آنچل، آبلے

قاسمی صاحب نے اپنے تصور فن کی وضاحت کرتے ہوئے ''طلوع وغروب'' کے دیباچہ میں لکھا ہے۔

> ''حقیقت یہ ہے کہ شمال مغربی پنجاب سے زیادہ میں نے دنیا کے اور کسی حصے کا اتنا گہرا مطالعہ نہیں کیا اور جہاں تک مجھے پنجاب کے دیگر اضلاع کو دیکھنے کا موقع ملا ہے، میں نے دیہی زندگی کے بنیادی اُصولوں میں کوئی اختلاف نہیں پایا۔ گاؤں میرے افسانوں کے لیے صرف پس منظر کا کام دیتا ہے اور اس میں رہنے اور بسنے والے انسان میرے افسانوں کے کردار ہیں۔ انسانی دل کی دھڑکن دنیا کے ہر حصے میں یکساں ہے، دکھ سکھ کا قانون ہندوستان کے دیگر حصوں اور دنیا کے دوسرے ملکوں میں بھی وہی ہے جوان دیہات میں رائج ہے۔''[۱]

* اُستاد شعبہء اُردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور

''طلوع وغروب'' کے دوسال بعد'' آنچل''میں قاسمی نے مذکورہ بالاتصور کی مزید وضاحت کی ہےاوراس سوال کا جواب دیا ہے کہ میں افسانہ کیوں لکھتا ہوں؟ ملاحظہ کیجئے:

> ''میں پھولوں کے انبار کو پسند نہیں کرتا گلدستوں میں پتیوں کے مُڑ جانے کا احتمال ہوتا ہے میں ستاروں کے جمگھٹ کو پسند نہیں کرتا، اس طرح نگاہیں بھٹک جاتی ہیں۔ میں انسانوں کے ہجوم کو پسند نہیں کرتا، کیونکہ ہجوم کا تصور صرف قیامت سے متعلق ہے۔--------- مجھے ایک پھول، ایک ستارہ، ایک انسان چاہیئے _____ اوراس وحدت کوصرف افسانہ ہی سہارادے سکتا ہے۔ میں ایک پھول کی پنکھڑیوں کا ذکر کروں گا، تو سب پھولوں کی نمائندگی ہوجائے گی، میں ایک ستارے کی پرواز کا حال بتاؤں گا تو سارے نظام شمسی کی سیمابی سرشت کا حساس مکمل ہوجائے گا۔ میں ایک انسان کواپنے فن کا مرکز بناؤں گا تو ہبوطِ آدم سے لے کر موجودہ دور تک کا انسانی سفرنامہ سامنے آ جائیگا، مجھے وحدت سے محبت ہے، نقادوں کی زمانی اور مکانی وحدتیں میرے نزدیک محض اضافی حیثیت رکھتی ہیں، مجھے ایک خدا چاہئے اور ایک کائنات اور ایک انسان، متفق اور مجتمع! _____ اور اسلئے میں افسانہ لکھتا ہوں!۔۔۔۔۔۔اگر میری کوئی تکنیک ہے تو وہ محض خلوص ہے۔ اگر میرا کوئی موضوع ہے تو وہ محض انسانی زندگی ہے۔ اگر میرا اسلوب ہے تو وہ محض میرے شاعرانہ افتادِ طبع کا پرتو ہے۔''[۲]

یہ اقتباس اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس سے نہ صرف مختصر افسانے کے فن پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ اس اقتباس کو قاسمی صاحب کے اپنے افسانوں اوران کی تکنیکی اساس کی تفہیم کے لیے بھی بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔

''چوپال'' ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ہے۔ جس میں کل چودہ افسانے شامل ہیں۔ اس مجموعے میں بلا شک وشبہ پنجاب کے دیہات کے بھرپور عکاسی کی گئی ہے مگران تمام افسانوں میں افسانہ نگار ندیم کی جگہ شاعر ندیم نظر آتا ہے بلکہ انہوں نے ہر افسانے سے پہلے کسی نہ کسی شاعر کے ایک دو شعر بھی درج کئے ہیں۔

جیسے ''بے گناہ'' سے پہلے اقبال کے دوشعر ''دیہاتی ڈاکٹر'' سے پہلے احسان دانش کا ایک شعر ''بوڑھا سپاہی'' سے پیشتر اختر شیرانی کے تین شعر، ''ننھا مانجھی'' سے پہلے فانی کا ایک شعر، ''ہرجائی'' سے پہلے حفیظ ہوشیاری پوری کا ایک شعر، ''مسافر'' سے پہلے میرؔ ''غیرت مند بیٹا'' سے پہلے اقبال، ''حق بجانب'' سے پہلے سیماب ''آرام'' سے پہلے حامد علی خان، ''وہ جا چکی تھی'' سے پیشتر اصغر گونڈوی، انتقام سے پہلے غالب، ''غروب نفس'' سے پہلے جوش اور ''یہ دیا کون جلائے'' سے پہلے غالب کا ایک ایک شعر درج کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں ان افسانوں میں مثالیت اور تفصیل پسندی نے تکنیکی حسن پر دبیز پردے ڈال دیئے ہیں جس کی وجہ سے فنی وقار اور رتبے کو نقصان پہنچا ہے۔

''طلوع وغروب'' ایک رومانی افسانہ ہے ''محدب شیشے میں سے'' کی طرح اس افسانے کو بھی تکنیکی لحاظ سے تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے جو اس ترتیب سے ہیں۔ سنہرا غبار۔۔۔۔ چکا چوند۔۔۔۔۔ دُھندلکے۔۔۔۔۔۔ عنوانات تو تین ہیں مگر اس سے نہ صرف افسانے کی وحدت برقرار ہے بلکہ یہ مختلف عنوانات کہانی کو آگے بڑھانے اور اس کی معنویت کے لیے بھی ممد ثابت ہوتے ہیں۔

''فقیر سائیں کی کرامات'' شروع سے لے کر آخر تک مکالماتی تکنیک میں پیش کیا گیا ہے۔ ''میرا دیس'' کا آغاز تکنیکی لحاظ سے انشائیہ لطیف اور خطابت کے نمونے کی طرح ہوتا ہے ملاحظہ کیجئے:

> ''میں جس دیس کی بات کرتا ہوں وہ اس دیس سے بالکل الگ ہے جہاں گاڑیاں چلتی ہیں اور موٹریں بھنبھناتی ہیں۔ جہاں ساریاں سرسراتی ہیں اور باسی ہونٹ ہمیشہ لپ اسٹک کے محتاج رہتے ہیں۔ میں تو اس دیس کی باتیں کرتا ہوں جہاں چلنے کے لیے پاؤں استعمال کئے جاتے ہیں، اور سنگار کے لیے ارغوانی پھول۔ وہاں ایسی صاف سڑکیں بھی تو نہیں ہوتیں پتلی پتلی پگڈنڈیاں کھیتوں میں لہراتی، ڈھیریوں پر لپکتی، ہرتی پھرتی ہزاروں پاؤں کے مبہم نشانوں سے سجی ہوئی اُفق کے دھندلکوں میں ڈوب جاتی ہیں۔ دراصل میں جس دیس کی باتیں کرتا ہوں وہ دیس تمہیں بھائے گا نہیں۔ لیکن کیا کیا جائے کہ یہ باتیں مجھے ضرور کہنی ہیں اور تمہیں ضرور سننی ہیں۔''[۳]

اس کے بعد اس افسانے میں بعض جگہوں پر RUNNING COMMENTARY کی تکنیک

بھی استعمال کی گئی ہے جیسے:

''وہ دیکھئے وہ سامنے گاؤں کی تنگ گلی میں ایک چھوکری سر پر گھاس کا بہت بڑا گٹھا دھرے لڑکھڑاتی آ رہی ہے''[۴]

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف مائیکروفون ہاتھ میں لیے کھڑا ہے اور گردوپیش کے واقعات کے متعلق بولتا جا رہا ہے اور اس پر تبصرہ بھی کر رہا ہے لیکن یہ مسلسل تبصرہ کم اور مصنف کا تخیل زیادہ ہے یہ تکنیک جزوی طور پر اس افسانے میں استعمال کی گئی ہے۔

''الجھن'' کا ابتدائیہ تکنیکی لحاظ سے بڑا منفرد ہے کیونکہ چند ایک جملوں میں پورے افسانے کا مغز پیش کر دیا گیا ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

''برات آئی، دُعائے خیر کے لیے ہاتھ اُٹھائے گئے اور اس کے بیاہ کا اعلان کر دیا گیا''[۵]

اس کے بعد مذکورہ ابتدائیہ کی وضاحت خود کلامی اور بیانیہ تکنیک کے خوبصورت رچاؤ کے ساتھ کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔

ندیم کے افسانوں میں ایک اور تکنیک بھی قابل ذکر ہے اور وہ یہ کہ کہانی بیان کرتے ہوئے وہ کوئی خاص تشبیہ یا جملہ سامنے لاتے ہیں اور پھر پورے افسانے میں موقع و محل کے مطابق اس کی تکرار سے افسانے کی معنویت اور خوبصورتی بڑھاتے رہتے ہیں ملاحظہ کیجئے:

''نائن یوں ہنسنے لگی جیسے ٹین کے ڈبے میں کنکر ڈال کر اُسے لڑھکا دیا جائے۔''[۶]

''ٹین کے ڈبے میں کنکر کے لڑھکنے'' کو اس افسانے میں تقریباً دو تین جگہوں پر استعمال کیا گیا ہے جس سے افسانے کا تکنیکی حسن دوبالا ہو گیا ہے اس طرح یہی تکنیک ''بڈھا'' میں بھی استعمال کی گئی ہے لیکن ''بڈھا'' کا ابتدائیہ تکنیکی لحاظ سے ''منظریہ'' ہے جسے ندیم نے اس مہارت سے پیش کیا ہے کہ سب کچھ آنکھوں کے سامنے حرکت کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے بلکہ ہر لفظ نے ایک وجود اختیار کر لیا ہے، ملاحظہ کیجئے:

''جب منڈیروں پر پھُدکتی ہوئی چڑیاں ایک دم بھر رسے فضا میں اُبھر جاتیں اور کُھرلیوں کے قریب گٹھڑیاں بنے ہوئے بچھڑے اپنے لمبے لمبے کانوں کے

آخری سرے ملا کر محرابیں سی بنا لیتے تو جھکی ہوئی دیواروں کے سائے میں بیٹھے ہوئے کسان مسکراتے اور خشک تمباکو کو ہتھیلیوں میں ملتے ہوئے یا کھیس کے دھاگوں میں بل ڈالتے ہوئے کہتے ''بابا عمرو کھانسا ہے!''[۷]

علاوہ ازیں ''بڈھا'' میں بابا عمرو کی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات جمع کئے گئے ہیں جس سے بابا عمرو کی شخصیت سامنے آتی ہے، اسلوب اور انداز میں افسانویت ہے اس لیے تکنیکی لحاظ سے ''بڈھا'' کو ہم ''افسانوی خاکہ'' کہہ سکتے ہیں۔

''ایک رات چوپال پر'' میں دیہاتیوں کی ضعیف الاعتقادی اور سائنسی ایجادات اور انکشافات کے سلسلے میں ان کے ردوقبول کا دلچسپ قصہ ہے، انداز کسی حد تک انشائیہ کا ہے۔ کیونکہ بے تکلف دوستوں کی محفل ہے اور بات سے بات بنتی چلی جارہی ہے۔

''حیوان اور انسان'' سجاد حیدر یلدرم کی کہانی ''چڑیا چڑے کی کہانی'' کی معنوی توسیع ہے ''حیوان اور انسان'' میں جانوروں کی محبت اور تلون کے اثرات انسانی جذبات پر اس طرح سایہ فگن دکھائے گئے ہیں کہ اس میں تکنیکی لحاظ سے تمثیلی اشاریت پیدا ہوگئی ہے۔

تکنیکی لحاظ سے ندیم کے افسانوں کی ایک خوبی اس کی حسن کاری بھی ہے جو ان کے انداز تحریر اور زاویہ نگاہ کے فن کارانہ ملاپ سے جنم لیتی ہے ندیم ماحول کی تصویر میں دلکش رنگوں کے استعمال پر خصوصی توجہ دیتے ہیں یوں بھی ان کے افسانوں میں پس منظر بننے والا علاقہ بذاتِ خود کشش انگیز ہے مگر موقع محل اور دیہی فضا سے ہم آہنگ تشبیہات اور استعارات کا استعمال ندیم نے جس ندرت اور ژرف نگاہی سے کیا ہے وہ قابل دید ہے۔ ملاحظہ کیجئے چند مثالیں:

''کونے میں گودڑوں کے انبار سے صابی یوں اُٹھی جیسے گرد آلود صدف سے موتی اُچھل پڑے۔ میری طرف یوں دیکھا جیسے دیہاتی چھوکرے ہوائی جہازوں کو دیکھتے ہیں۔ شانوں اور گالوں پر چھائے ہوئے بالوں کا پیٹھ پر ڈھیر لگاتی دوسرے کونے میں یوں سرک گئی جیسے ناگن تالاب سے نکل کر جھاڑی میں گھس جائے۔''[۸]

''اس کی ساس اس سے یوں لپٹ گئی جیسے گوری نے شراب پی رکھی ہے اور

ساس کو اس کے لڑکھڑا جانے کا خوف دامن گیر ہے۔''[۹]

''گاؤں والیاں آنے لگیں۔ اکنی چونی اس کے مردہ ہاتھ میں ٹھونس دی اور گھونگھٹ اُٹھا اُٹھا کر بڑ بڑ اس کے چہرے کو گھورا جانے لگا۔ جیسے لاش کے چہرے سے آخری دیدار کی خاطر کفن سرکا دیا جاتا ہے!''[۱۰]

''نائن یوں ہنسنے لگی جیسے ٹین کے ڈبے میں کنکر ڈال کر اُسے لڑھکا دیا جائے۔''[۱۱]

''بابا عمرو چونک اُٹھتا، اور پھر اُس کے لبوں پر ایسی جناتی مسکراہٹ نمودار ہونے لگتی جیسے ٹوٹے پھوٹے قبرستان میں چاندنی''[۱۲]

''بابا عمرو خوش ہو کر ہنستا اور کھانستا۔ نیا نیا رہٹ رُک رُک کر چلنے لگتا۔ تانبے کے کنویں میں پتھر لڑھکنے لگتے۔''[۱۳]

ندیم کے پاس تشبیہات و استعارات اور امیجز کا وافر ذخیرہ موجود ہے جو ان کے افسانوی تکنیک میں نکھار پیدا کرتی ہے۔

تطبیق یعنی IDENTIFICATION کی تکنیک بھی ندیم کے ہاں ملتی ہے۔ اس تکنیک کے باعث قاری خود کو افسانوی فضا کا ایک حصہ محسوس کرتا ہے اور اپنی ذات کو کرداروں سے ہم آہنگ کر کے افسانہ کی روح کو اپنی شخصیت میں سمو لیتا ہے یہ ایک خاص نفسیاتی کیفیت ہے۔ ملاحظہ کیجئے چند مثالیں:

''جب کھجوروں کے جھنڈ میں کسی پرندے کی دکھی دکھی سہمی سہمی تانیں سنیں اور پھر ان تانوں کو میں نے مجسم صورت میں فضا کے بے پناہ بھورے خلا میں کسی بھاگتی ہوئی خوفزدہ دوشیزہ کے گھنگھریالے بالوں کی طرح لہراتا دیکھا۔۔۔''[۱۴]

''اس کے سر پر دوسری گاگر رکھ دی گئی تو بیٹھ جائے گی بزدل اونٹنی کی طرح!''[۱۵]

''اس نے پلٹ کر شریف کی طرف دیکھا۔ دو نشوں بھری آنکھیں اوپر فضا میں اُٹھ کر شریف کے سامنے آ گئیں اور اُن کی صاف پُتلیوں میں اُسے اپنا عکس نظر

آنے لگا۔''[۱۶]

ندیم نے آغاز سے ۱۹۴۷ء تک اپنے افسانوں میں تکنیک کے جو تجربات کئے تو اس سے جہاں ایک طرف ان کی تکنیکی اپج اور خلاقی کا پتہ چلتا ہے تو دوسری طرف ان کے ہاں لمحہ بہ لمحہ ایک ارتقائی صورت بھی دیکھنے کو ملتی ہے یہ سب کچھ بغیر ریاض کے ممکن نہیں حسن عابدی کی یہ بات حقیقت پر مبنی ہے کہ ندیم کی تحریر میں بے ساختگی اور روانی پائی جاتی ہے جو سالہا سال کی شب بیداری اور مشق تحریر کا عطیہ ہے۔[۱۷]

# حوالہ وحواشی

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱۔ | دیباچہ طلوع وغروب | | ص ۷، ۸ |
| ۲۔ | دیباچہ آنچل | | ص ۹، ۱۰ |
| ۳۔ | میرا دیس | مشمولہ طلوع وغروب | ص ۹۳ |
| ۴۔ | ایضاً | | ص ۹۴ |
| ۵۔ | الجھن | مشمولہ سیلاب وگرداب | ص ۱۲ |
| ۶۔ | ایضاً | | ص ۱۷ |
| ۷۔ | بڈھا | مشمولہ سیلاب وگرداب | ص ۲۶ |
| ۸۔ | محدب شیشے میں سے | مشمولہ آنچل | ص ۸ |
| ۹۔ | الجھن | مشمولہ سیلاب وگرداب | ص ۱۴ |
| ۱۰۔ | ایضاً | | |
| ۱۱۔ | ایضاً | | ص ۱۷ |
| ۱۲۔ | بڈھا | مشمولہ سیلاب وگرداب | ص ۲۷ |
| ۱۳۔ | ایضاً | | ص ۲۹ |
| ۱۴۔ | طلوع وغروب | | ص ۱۱ |
| ۱۵۔ | جوانی کا جنازہ | مشمولہ طلوع وغروب | ص ۱۰۴ |
| ۱۶۔ | چھاگل | مشمولہ طلوع وغروب | ص ۱۴۷ |
| ۱۷۔ | ندیم افکار نمبر | | ص ۴۵۸ |

# کتابیات


۱۔ آنچل احمد ندیم قاسمی گلوب پبلشرز لاہور ۱۹۹۰ء

۲۔ سیلاب و گرداب احمد ندیم قاسمی گلوب پبلشرز لاہور ۱۹۹۱ء

۳۔ طلوع و غروب احمد ندیم قاسمی گلوب پبلشرز لاہور ۱۹۸۷ء

۴۔ ندیم افکار نمبر لاہور

# غالب اور مومن کا تقابلی مطالعہ

ڈاکٹر جاوید بادشاہ*

**Abstract:**
Ghalib and Momin both have a great and unique importance in Urdu poetry. Ghalib and Momin can be easily considered comparatively in the field of "Ghazal". Ghalib takes life with consciousness and with a deep awareness of the problems of mankind. Ghalib portrays the grief and torture in a confident way and never feels regrets. On the other hand in Momin, poetry relaxation, excitement and love are described in such a style which is stimulus for a specific period. Philosophical approach in Ghalib poetry has everlasting effects whereas in Momin poetry linguistic beauty and informal style inspires readers.

یہ ایک روشن حقیقت ہے کہ غالب اور مومن دونوں اُردو کے بلند پایہ شعراء میں شمار ہوتے ہیں۔لیکن اس بلندی اور فنکارانہ صلاحیتوں کے باوجود دونوں کی شاعری مختلف رنگ لئے ہوئے ہے۔اگرچہ بعض مضامین میں اُن کی طبیعت کی ہم آہنگی بھی پائی جاتی ہے۔

غالب آزادرُو۔لااُبالی۔زخم خوردہ اور دردمند تھا۔وہ غم والم کوشراب کی رنگینی سے دور کرنے کا خواہاں تھا۔ جبکہ مومن شاہ عبدالعزیز کا مرید،غالب! میروں کا ثناخواں اور مومن آبرواور وقار کا مجسمہ ظاہر ہے شخصیت کے اس فرق کا اثر لازمی طور پران کی شاعری پر بھی پڑا ہے۔دونوں کی شاعری کا تقابلی جائزہ لینے سے پہلے ہم ان کی شاعری سے متعلق لوازمات پر بھی بحث کرینگے۔پھر ہم اس مقام پر ہونگے کہ ان کا مقابلہ اور موازنہ کرسکیں۔

پہلے ہم غالب کو لیتے ہیں۔جب ہم غالب کے کلام پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ غالب زندگی کے اہم مسائل کے متعلق کس طرح سوچتے ہیں۔ہمیں احساس ہے کہ غالب ایک شعوری فنکار ہے۔ان کی آواز واقعی ایک شعوری فنکار کی آواز ہے۔عام فنکاروں سے وہ اس لئے بھی مختلف ہیں کہ اپنی تخلیقات میں وجدان کے ساتھ ذہن کی تمام قوتوں کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔اس وجہ سے ان کی تخلیق اپنے اثر سے زیادہ ہمہ گیر ہوتی ہے۔ نقد غالب کے مصنف لکھتے ہیں۔

> ''نئی شاعری کا انسان پیچیدہ ومبہم اور اپنے زمانے کی لائی ہوئی مصیبتوں کا شکار ہے۔اس کی بنیاد کمزور ہے۔اور نئے زمانے نے اسے سوائے،احساس شکست

* صدر شعبۂ اُردو،اسلامیہ کالج یونیورسٹی،پشاور

کے کچھ نہیں دیا۔اس لئے نیا شاعر اپنے اندر وہ سکت نہیں پاتا کہ فضا میں دور
تک پرواز کر سکے غالب کی شخصیت بنیاد کے اعتبار سے مضبوط تھی اس لئے وہ
سارے آلام کو سہہ گئی۔'' [۱]

غالب نے زندگی پر گہری ڈالی ہے۔ان کے نزدیک زندگی سات خصوصیتوں پر مشتمل ہے۔

۱) وہ اختصار کو انسانی زندگی کی پہلی خصوصیت بتاتے ہیں۔

؎ یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل: گرمیٔ بزم ہے اک رقص شرر ہونے تک

۲) ان کے نزدیک زندگی کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ تعمیر و تخریب کے دونوں عنصر اس میں پائے جاتے ہیں۔

؎ میری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی۔

۳) اپنے لئے نمود و آرائش کا آسامان مہیا کرنا تیسری خصوصیت ہے۔

؎ غافل بوہم خویش خود آرا ہے ورنہ یاں۔۔۔بے شانہ صبا نہیں طرّہ گیاہ کا

۴) غالب کے نزدیک چوتھی خصوصیت زندگی کی یہ ہے۔کہ ہر چیز کو اپنی زندگی سے محبت ہے۔وہ کہتے ہیں۔

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کہیں
عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو۔

۵) غالب کے نزدیک زندگی کی پانچویں خصوصیت اس کی ارتقا پذیری ہے۔اس کا اظہار وہ یوں کرتے ہیں۔

؎ آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز۔۔پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

۶) چھٹی خصوصیت ان کے نزدیک خوشی اور غم کا باہمی ربط ہے۔اور اس ربط کا ذکر وہ یوں کرتے ہیں۔

؎ شادی سے گزر کہ غم نہ ہوئے۔۔۔اُردی جو نہ ہو تو دے نہیں ہے۔.....؟

۷) زندگی کو وہ ایک دوامی حرکت میں مبتلا سمجھتے ہیں۔اگر چہ بقول مالک رام'' غالب اس نکتے کو سمجھتے تھے کہ چہرے مہرے کی طرح ہر شخص اپنا خاص مزاج اور مذاق بھی قدرت کی طرف سے لے کر آتا ہے ان میں کسی کو بھی بدلنے کی کوشش کرنا اسے مسخ کرنے کے مترادف ہے'' [۲]

ان کے نزدیک زندگی کی جولانیوں سے کوئی بھی واقف نہیں

؎ رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیئے تھمے۔۔۔

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رقاب میں

غالب صرف اثبات خودی کے قائل ہی نہیں بلکہ وہ تو اسے زندگی کا جوہر شمار کرتے ہیں۔ غالب کے نزدیک انسانی خودی کی تکمیل ہی اس کی ابدی مسرّت کا راز ہے۔ چنانچہ وہ اس تکمیل کیلئے عشق کو ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ عشق کی اہمیت کو یوں بیان کرتے ہیں۔

؎ رونق ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے۔۔۔انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

غالب نے اپنے زمانے کی جماعتی قدروں کا اندازہ بھی کیا ہے اور ایسی جماعتی قدریں بھی پیش کی ہیں جو انسانی معاشرے کو بلند مقام پر پہنچا سکتی ہیں۔ غالب کے نزدیک سب سے زیادہ جماعتی قدر وسعت مشرب ہے۔ وہ وسیع المشربی کا ذکر یوں کرتے ہیں۔

؎ کعبہ میں جا رہا تو نہ دو طعنہ کیا کہیں۔۔۔۔۔۔بھولا ہوں حق صحبت اہل کنشت کو

؎ وفاداری بشرط استواری اصل ایمان ہے۔۔۔۔۔مرے بت خانہ میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

غالب کے فکری ڈھانچے میں دوسری نمایاں جماعتی قدر ترک تقلید ہے۔

؎ فرسودہ رسم ہائے عزیزاں فرد گزار

گویا غالب کی آزادہ روی کسی حال میں بھی تقلید کی حامل نہیں۔ اس سلسلے میں انکا عام اصول یہ ہے۔

؎ لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہمسفر ملے

غالب چیرہ دستوں کے غاصب ہاتھوں میں دولت جمع ہونے کے خلاف ہیں۔ وہ کہتے ہیں۔

؎ غارت گرِ ناموس نہ ہو گر ہوس زر کیوں شاہد گل باغ سے بازار میں آوے

غالب کے خیال میں فرد کی عزت اسی میں ہے کہ دامن ملت سے وابستہ رہے

؎ ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم ملّتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

ہم کہہ سکتے ہیں کہ جماعتی زندگی کے عوامل پر مرزا غالب گہری نگاہ رکھتے تھے۔ اور ان میں سے بعض کو بڑی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔

غالب اظہار کی بلندیوں سے روز اول ہی سے واقف تھے۔ غالب نے فکر اور جذبے کی آنچ کو اپنے فن میں مربوط کر لیا ہے۔ شعر کی مضمون بندی اور جدّت اظہار کا انوکھا پن ملاحظہ ہو۔

؎ مر جاؤں نہ کیوں رشک سے جب وہ تن نازک آغوشِ خمِ حلقہ زنّار میں آوے

غالب کے یہاں رمزیت کا رنگ بھی موجود ہے۔ اور وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ رنگ پختہ ہوتا گیا۔ دام شنیدن، موجِ نگاہ، محشر خیال، جنت نگاہ، فردوس گوش، آئینہ باد بہاری اور خمار رسوم وغیرہ ایسی تراکیب رمزی اظہار کی وجہ سے ایجاد کی گئیں۔ اور اسی رمزی تکنیک کے سہارے انہوں نے احساس کی واقعیت، نفسیاتی واقعیت اور روحانی واقعیت کو اُجاگر کیا ہے۔ غالب کی شاعری میں ان گنت صدمات کی وجہ سے رقت کا عنصر بھی شامل ہو گیا ہے۔

اور اس وجہ سے ان کے شعر میں حسرت آمیز بے باکی پائی جاتی ہے ؎

کوئی اُمید بر نہیں آتی ، کوئی صورت نظر نہیں آتی
موت کا ایک دن معین ہے نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

غالب کی شاعری کا ایک گراں قدر حوالہ فارسی زبان میں موجود ہے جسکی تفصیلی بحث کا محل نہیں تاہم اس سلسلے میں اس اقتباس پر اکتفا کیا جاتا ہے تا کہ یہ پہلو تاریکی میں نہ رہے ''جسے غالب نے زور بیان اور فارسی گوئی کے نشہ میں بیرنگ کہہ دیا تھا اس کی رنگا رنگی نے ایک عالم کو مسحور کر رکھا ہے۔ مضامین نو کا جو انبار غالب نے فارسی غزلوں میں لگا دیا ہے اردو میں ان کا وہ ہجوم نہیں ملے گا۔''[۳]

غالب کی شاعرانہ بحث کے بعد اب ہم مومن کی شاعری پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں گے۔

مومن ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ وہ غزل کی فضا میں پیدا ہوئے۔ اور غزل کی روایت ہی میں ان کی نشو ونما ہوئی۔ غزل کی روایت کو انہوں نے بڑی خوش اسلوبی سے برتا اور اپنے تجربات سے اس روایت میں بعض ایسے اضافے بھی کئے جو انہیں سے مخصوص ہیں۔ ان تجربات میں ان کی رومانیت کے ساتھ ملی جلی واقعیت پسندی اور اظہار کی پہلو دار کیفیت کے مختلف روپ اہمیت کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ بقول کلب علی خان، فائق رائپوری' '' مومن خان مومن ایک مغزز ذی علم خاندان کے نہایت غیور مستغنی المزاج نازک خیال شاعر تھے۔ طباعی اور ذکاوت کا جوہر خداداد تھا۔ اصناف سخن میں یکساں کمال دکھایا ہے۔''[۴]

تاہم مومن کی غزل میں موضوعات اور مضامین کے اعتبار سے تنوع نہیں۔ اسمیں تو صرف حسن وعشق اور اس کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی ہے اور اس ترجمانی میں کسی فکری گہرائی کا احساس نہیں ہوتا۔ مومن کی انفرادیت کا راز یہ ہے کہ انہوں نے ایسے موضوعات کو جو عاشقانہ زندگی میں بہت عام ہیں اور جنکو ہر شاعر ہر دور میں اپنی غزلوں میں پیش کرتا رہا ہے ایسی وسعتیں دی ہیں اور ان میں ایسی گہرائیاں پیدا کی ہیں کہ ان کی انفرادیت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

مومن جذبات کے بڑے نباض ہیں۔اور عشقیہ جذبات کے تمام پہلوؤں کا شدید احساس رکھتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ جذبات کی دنیا میں جو کچھ بھی ہوسکتا ہے۔اس کی تفصیل مومن کے یہاں ملتی ہے۔

مومن کی غزل میں روایت کی پاسداری ملتی ہے اور اس روایت کا رنگ بھی ان کے یہاں رچا ہوا نظر آتا ہے لیکن اس میں وہ انفعالیت پسندی نظر نہیں آتی جو غزل کی روایت میں عام رہی ہے۔مومن کی غزلوں میں غم نہیں ہے البتہ غم کا احساس اور اس کا عرفان ضرور ہے۔لیکن اس غم کا تجربہ انہیں کم ہوا ہے۔ان کی غزلیں زندگی کے حسن اور اس کے نشاط سے تعلق رکھتی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان میں یاسیت یا قنوطیّت نام کو نہیں ہے۔ان کی غزلیں زندہ رہنے کا درس دیتی ہیں اور محبوب کو ایک منبع نور اور سرچشمہ کیف وسرور بنا کر پیش کرتی ہیں۔

مومن کے مخصوص مزاج،مخصوص افتادِ طبع،مخصوص ذہنی رجحانات اور مخصوص جذباتی میلانات کی صحیح تصویریں ان کی غزلوں میں دکھائی دیتی ہیں۔مومن محسوسات کے شاعر ہیں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کی غزل عشق و عاشقی کہ گہری واردات وعمیق کیفیات سے خالی ہے۔اس میں انسانی زندگی کے ان ارفع لمحات کی ترجمانی بھی ملتی ہے جو اس کو عشق کی انتہائی بلندیوں سے ہمکنار کر دیتے ہیں۔یہ چند اشعار اس صفت کے صحیح ترجمان اور عکاس ہیں۔

؎ مت پوچھ کہ کس واسطے چپ لگ گئی ظالم بس کیا کہوں میں، کیا ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

کیا کروں اللہ سب ہیں بے اثر ولولہ کیا، نالہ کیا، فریاد کیا

ٹکٹکی لگائی ہے اب تو گو ہو رسوائی وہ اگر ادھر دیکھیں مجھ کو دیکھتا دیکھیں

ہوگئی دو روز کی الفت میں کیا حالت ابھی مومن وحشی کو دیکھا اس طرف سے جائے تھا

مذہبیت۔دینداری، زمانے کا غم، اپنی عظمتوں کے مٹنے کا احساس، پرانی اقدار کے فنا ہو جانے کا ملال، پامال اور پابہ زنجیر ہونے کا خیال، ایک عالم کسمپرسی اور بے بسی سے باہر نکلنے کی خواہش، انقلاب کی تمنا، کچھ کرنیکی آرزو یہ تمام باتیں بھی جگہ جگہ ان کی غزلوں میں موجود ہیں۔اس رجحان کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

؎ کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی آشیاں اپنا ہوا برباد کیا

؎ اس لیل ونہار غم نے مارا ہے روز سیہ سیاہ تر رات

؎ پامال ہم نہ ہوتے فقط جو چرخ سے آئی ہماری جان پہ آفت کئی طرح

؎ ڈرتا ہوں آسماں سے بجلی نہ گر پڑے صیّاد کی نگاہ سوئے آسماں نہیں

؎ اے حشر جلد کر تہہ و بالا جہان کو گر کچھ نہیں اُمید تو ہے انقلاب میں

اب ہم غالب اور مومن دونوں کے کلام کا تفصیلی جائزہ لیتے ہیں۔

غالب کی ایک مشہور غزل کا مصرع ہے۔

؎ مجھ پر جفا سے ترک وفا کا گماں نہیں اک چھیڑ ہے وگرنہ، مراد امتحاں نہیں

غالب نے نہایت پاکیزہ مطلع کہا ہے۔یعنی معشوق مجھ پر امتحان لینے کیلئے جفا نہیں کرتا اور نہ اس کو خیال ہے کہ جفا کرنے سے میں وفا چھوڑ دونگا بلکہ مقصود صرف ایک چھیڑ کا جاری رکھنا ہے۔عاشق کی روسیاہی کا اس سے زیادہ ثبوت اور کیا ہوسکتا ہے کہ جفا بھی سہتا ہے تو اُس میں بھی اُس کو اُمید کی کوئی کرن دکھائی نہیں دیتی۔اسی سلسلے کے احساسات اور جذبات کو حکیم مومن خان نے یوں بیان کیا ہے۔

؎ کرتے وفا اُمید وفا پر تمام عمر پر کیا کریں کہ اس کو سرِ امتحاں نہیں

مضمون میں تقریباً یکسانیت ہے۔فرق یہ ہے کہ غالب کہتا ہے کہ وہ جفا کرتا ہے مگر امتحان کیلئے نہیں کرتا جبکہ مومن کہتے ہیں کہ جفا کرتا ہی نہیں ورنہ ہم عمر بھر اس سے وفا کئے جاتے۔

غالب کا ایک اور شعر ہے۔

؎ ہم کو ستم عزیز ستمگر کو ہم عزیز نا مہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں

مندرجہ بالا شعر میں غالب نے اپنے اور محبوب کے درمیان رابطہ اتحاد فی مابین کی صورت کو اُجاگر کیا ہے۔ غالب کے اس شعر میں ایک عجیب منطقی استدلال پایا جاتا ہے۔اور یہی استدلال مرزا کے خاص رنگ کو نمایاں کرتا ہے۔اس شعر میں غالب کے منطقی رنگ کے ساتھ ساتھ تغزّل کا رنگ کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔اور اس رنگ میں مومن خان کا شعر ملاحظہ ہو۔

؎ اظہار دوستی کی خوشی کیا شب وصال دشمن سے سن چکا ہوں کہ تو مہربان نہیں

مومن کے استدلال کا رنگ بھی غالب کی طرح ہے۔

؎ پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی روح القدس اگرچہ مرا ہم زبان نہیں

(غالب)

غالب کے اس شعر میں شاعرانہ تعلّی کے سوا کچھ نہیں۔جبکہ مومن اسی قافیہ میں تغزّل کی شان میں یوں گویا ہیں۔

؎ پیش عدو سمجھ کے ذرا حال پوچھنا قابو میں دل نہیں مرے کہ بس میں زبان نہیں

غالب نے شوخی کا انداز قائم رکھتے ہوئے تغزل کی حد کو بھی برقرار رکھا ہے۔اور نہایت عمدگی سے پیش کیا ہے ملاحظہ ہو۔

؎ نقصان نہیں جنون میں بلا سے ہو گھر خراب سو گز زمیں کے بدلے بیاباں گراں نہیں

جبکہ اسی انداز کے شعر میں مومن نے ناصحانہ رنگ پیش کیا ہے۔

؎ اتنے سبک نظر میں ہیں اوضاع روزگار دُنیا کی حسرتیں مرے دل پر گراں نہیں

تاب وتواں میں غالب کی قافیہ پیمائی ملاحظہ ہو۔

؎ ہر چند جاں گدازی قہر وعتاب ہے ہر چند پشت گرمئی تاب وتواں نہیں

یعنی اگر چہ ظلم کی زیادتی ہے اور جان بھی ناتواں ہے۔مگر پھر بھی ستم کا خواہشمند ہوں۔غالب کے اس شعر میں الفاظ کی شوکت واضح ہے۔جبکہ غالب کے مقابلے میں اسی مضمون میں مومن نے تغزل کا رنگ پیدا کیا ہے۔

مومن کہتے ہیں ۔

؎ ہر ذرّہ میری خاک کا برباد ہو چکا بس اے خرام ناز کہ تاب وتواں نہیں

دونوں شعراء کی ایک ہم قافیہ غزل کے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔غالب کہتے ہیں:

؎ ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں

یعنی آگ جب ملتہب ہوتی ہے تو مجھ کو اپنے محبوب کی آتش خوئی یاد آتی ہے اور اس لئے اس عذاب میں ایک راحت محسوس ہوتی ہے۔مرزا نے اس شعر میں ''کافر ہوں'' کا ٹکڑا نہایت سوچ سمجھ کر استعمال کیا ہے۔

جس سے وسعت معنی بڑھ گئی ہے جبکہ کچھ ثقیل الفاظ مثلاً نار اور التہاب بھی استعمال کئے ہیں۔

اسی مضمون میں مومن نے ایسی طبع آزمائی کی ہے۔

؎ جلتا ہوں ہجر شاہد ویاد شراب میں شوق ثواب نے مجھے ڈالا عذاب میں

مندرجہ بالا شعر میں مومن نے دوسرے مصرع میں نہایت صفائی کے ساتھ اپنے موقف کو واضح کیا ہے جبکہ جلتا ہوں کے ایہام نے شعر کے معنی میں بہت زیادہ مدد کی ہے۔

غالب کی شاعری مضمون آفرینی کیلئے تخلیق ہوئی تھی اور یہ مضمون آفرینی مندرجہ ذیل شعر میں ملاحظہ ہو۔

؎ تا پھر نہ انتظار میں نیند آئے عمر بھر آنے کا عہد کر گئے آئے جو خواب میں

اس شعر میں غالب نے معشوق کی جفا کی وفا کی صورت میں اور اپنی کامیابی کو ناکامی کی صورت میں بیان کیا ہے۔

یہ شعر بہت بے مثل ہے۔اس مضمون میں مومن خان نے بھی طبع آزمائی کی ہے ملاحظہ ہو۔

؎ تیری جفا نہ ہو تو بنے دشمنوں سے امن بدمست غیر محو دل، اور بخت خواب میں

اگر چہ مومن کا رنگ بھی شگفتگی اور تغزل سے عبارت ہے لیکن ان کے یہاں مضمون آفرینی کی وہ فضا اس شعر میں موجود نہیں جو غالب کے مندرجہ بالا شعر میں واضح صورت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔تاہم ہر دو شعراء کی یکسانی مضمون ان کے فکر و تخیّل میں کچھ مدہم مدہم سی ہم آہنگی پر دلالت کرتی ہے۔لیکن ایک دو اشعار میں یہ یکسانی پورے کلام پر صادر نہیں آسکتی۔

غالب قاصد، محبوب اور اپنے آپ کے بارے میں یوں لکھتے ہیں۔

؎ قاصد کے آتے آتے خط اِک اور لکھ رکھوں میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

جبکہ مومن کا انداز یہ ہے۔

.کہتے ہیں تم کو ہوش نہیں اضطراب میں سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں

مومن کے مقابلے میں غالب کا شعر ایک گہرا نفسیاتی شعور رکھتا ہے۔ یعنی غالب قاصد کے واپس آنے سے پہلے ہی یہ سمجھ پاتا ہے کہ محبوب نے میرے خط میں کیا لکھا ہوگا۔اسی وجہ سے وہ ایک دوسرے خط کی تیاری کرنا چاہتا ہے۔

جبکہ مومن خان نے صرف تغزل پر اکتفا کر کے اسی مضمون کو گول کر کے پیش کیا ہے۔

اسی قافیے میں غالب اور مومن کے یہ دو اشعار پیش کئے جا رہے ہیں۔

؎ میں مضطرب ہوں وصل میں خوف رقیب سے ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

(غالب)

؎ پھیلی شمیم یار مرے اشک سرخ سے دل کو غضب فشار ہوا اضطراب میں

(مومن)

ان دو شعروں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ غالب کے شعر میں کئی پہلو ہیں اور ساتھ ساتھ بیان کی تہہ میں ایک خاص قسم کی شوخی کا اظہار بھی ہے اور اس پہ طرّہ یہ کہ ایہام نے اور لطف بھی پیدا کر دیا ہے۔جبکہ مومن اسی قافیے میں

طبع آزمائی کر کے اپنے آپکو غالب سے نہیں بڑھا سکے۔

غالب نے حسن معشوق کی دو خاص کیفیتوں کا ذکر اس شعر میں جس طرح کیا ہے۔اس کا ذکر غالب کے سوا کسی نے نہیں کیا۔شعر ہے

؎ لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

اسی انداز میں مومن نے بھی شعر کہا ہے۔اگر چہ مومن کا شعر انداز تغزّل کے لحاظ سے بُرا نہیں لیکن وہ غالب کے برابر نہیں پہنچے۔

؎ ہے منتوں کا وقت شکایت رہی رہی آئے تو ہیں منانے کو وہ پر عتاب میں

لیکن مومن کا ایک شعر ایسا بھی ہے جو غالب کے مضمون کے ساتھ یکساں قافیہ رکھتا ہے۔لیکن معنی آفرینی کے حسن سے آراستہ ہے

؎ کیا جلوہ یاد آئے کہ اپنی خبر نہیں بے بادہ مست ہوں میں شب ماہتاب میں

اگر چہ مومن کا یہ شعر غالب کے اس شعر

؎ غالب چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی پیتا ہوں روز ابر شب ماہتاب میں

کی برابری نہیں کر سکتا لیکن شب ماہ کو دیکھ کر خود بخود مست ہو جانا نہایت پاکیزہ مضمون آفرینی ہے۔

مومن نے صرف مستی اور شب ماہتاب کا ذکر کیا ہے جبکہ غالب نے شراب، روز ابر و اور شب ماہتاب کو یکجا کر کے پیش کیا ہے۔

اب ہم غالب کے ایک ایسے شعر کو لیتے ہیں جو ان کے ادبی کارناموں میں سے ایک زبردست کارنامہ ہے۔

یہ شعر تغزّل سے اگر چہ دور ہے لیکن حکیمانہ خیالات سے معمور ہے۔

؎ رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھئے تھمے نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

جبکہ اسی مضمون کو مومن نے تغزّل کے رنگ میں رنگا ہے۔

؎ قاتل جفا سے باز نہ آیا وفا سے ہم خترا ک میں جو سر ہے تو پا ہے رکاب میں

''ہوتا ہے'' اس زمین میں بھی دونوں شعراء کی غزلیں موجود ہیں لیکن ہم ان کے صرف ایک ایک ہم قافیہ شعر کو لیتے ہیں غالب کہتے ہیں۔

؎ پُر ہوں میں شکوے سے یوں راگ سے جیسے باجا اک ذرا چھیڑیئے پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے

اس شعر میں غالب کی تشبیہہ نے شعر کو بلند کر دیا ہے۔ جبکہ دوسرے مصرع کی بے تکلفی لائق تحسین ہے

مومن نہایت پر حسرت انداز اور حرماں نصیبی کے انداز میں یہ مضمون اسی طرح ادا کرتے ہیں؎

اک نظر دیکھنے سے سرتن سے جدا ہوتا ہے بے جگہ آنکھ لڑی دیکھئے کیا ہوتا ہے

مومن کا یہ شعر بے تکلفی کی خصوصیت کیوجہ سے غالب کے شعر کے مقابلے میں لایا جاسکتا ہے۔

غالب کے شعر کی صفائی کو دیکھئے۔ اس کی تشریح کی ضرورت نہیں۔ ؎

فلک نہ دور رکھ اُس سے مجھے کہ میں ہی نہیں دراز دستیٔ قاتل کے امتحان کیلئے

غالب کا مندرجہ بالا شعر بیت الغزل ہے۔ مومن صرف اس قافیہ میں کہنے پر ہی مطمئن نظر آتے ہیں حالانکہ مضمون آفرینی کا مقابلہ غالب سے نہیں کیا جاسکتا۔ مومن کا شعر ہے ؎

بھلا ہوا کہ وفا آزماستم سے ہوے ہمیں بھی دینی تھی جان اس کے امتحان کیلئے

غالب کا یہ شعر۔

؎ مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کیلئے

ان کے بہترین شعروں میں سے ہے۔ یہ شعر حسرت واندوہ، حرماں وآرزو کی ایک مکمل تصویر ہے مگر اس شعر کے مقابلے میں مومن کا ایک ایسا شعر بھی ہے جو نہایت صاف اور سادہ ہے۔ اس شعر میں مومن نے اپنے اصلی رنگ کو چھوڑ کر فلسفیانہ انداز میں طبع آزمائی کی ہے۔ غالباً مومن کا یہ شعر غالب کے مندرجہ بالا شعر سے اس رنگ میں بہتر ہے۔ شعر ملاحظہ ہو۔

؎ کہاں وہ عیش اسیری کہاں وہ امن قفس ہے بیم برق بلا روز آشیاں کیلئے

اب ہم غالب اور مومن کے ان دو شعروں کو لیں گے جن پر ان دونوں شعراء کے حامیوں کو دعوٰی ہے کہ ہر ایک کا شعر اپنی اپنی جگہ پر نہایت عظیم ہے۔ غالب کا شعر ہے۔

؎ گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کیلئے

یہ غالب کا وہ شعر ہے جس کی خوبی پر تمام شارحین غالب اور مولانا حالی رطب اللسّان ہیں اور اسمیں کوئی شبہ بھی نہیں کہ ایجاز و اختصار کے لحاظ سے یہ بیت الغزل کہا جاسکتا ہے۔ مومن نے بھی اسی قافیہ میں کافی جگر کاوی کی ہے اور اپنے رنگ پر قائم رہ کر کوشش کی ہے لیکن وہ غالب جیسی خوبی پیدا کرنے میں بُری طرح ناکام رہے۔

مومن کہتے ہیں۔

؎ ہے اعتماد مرے بخت خفتہ پر کیا کیا وگرنہ خواب کہاں چشم پاسباں کیلئے

غالب کا ایک بے مثل شعر یہ ہے۔

؎ نا کردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

اس کے مقابلے میں مومن کا ایک شعر بھی از راہ موازنہ پیش کیا جا سکتا ہے ورنہ حقیقت میں اس کی غالب کے اس مندرجہ بالا شعر سے کوئی نسبت نہیں ہو سکتی۔ مومن کا شعر ہے۔

؎ آزردہ حرماں سے ملاقات نجھے کیا یعنی کہ نہ ملنا ہی نہ ملنے کی سزا ہے

ذاتی طور پر میں غالب اور مومن کے ان دو مندرجہ ذیل شعروں میں سے کسی ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دے سکتا اور نہ ایک شعر کو دوسرے سے کم سمجھ سکتا ہوں۔

(غالب) بیگانگی خلق سے بیدل نہ ہو غالبؔ کوئی نہیں تیرا تو مری جان خدا ہے

(مومن) مومن نہ سہی بوسۂ پا، سجدہ کرینگے وہ بت ہے جو اوروں کا تو اپنا بھی خدا ہے

تاہم یہ ضرور کہونگا کہ اس شعر میں دونوں شعراء غزل کے آسمان میں ہم پایہ محو پرواز ہیں۔ رنج کی زیادتی کیوجہ سے انسان کا رنج سے خوگر ہونا ایک فطری امر ہے۔ غالب اور مومن دونوں نے اس سلسلے میں شعر کہتے ہیں دونوں کے شعر ملاحظہ ہوں۔

؎ منظور ہو تو وصل سے بہتر ستم نہیں اتنا رہا ہوں دور کہ ہجراں کا غم نہیں

(مومن)

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

(غالب)

مندرجہ بالا اشعار کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب نے نہایت اہم مسئلہ فلسفیانہ رنگ میں پیش کیا ہے جبکہ مومن خان نے اپنی پرانی روایت کو برقرار رکھ کر اس نکتے کو بھی تغزل کے ڈھانچے میں پیش کیا ہے۔

غالب کی رعنائی خیال ان اشعار میں خوب واضح ہے۔

؎ ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

؎ دیکھو تو دل فریبیٔ اندازِ نقش پا موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی

؎ ہے آدمی بجائے خود اِک محشر خیال ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

؎ بوئے گل نالۂ دل دودِ چراغ محفل جو تیری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

؎ غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

؎ نے گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز

غالب کی اس رعنائی خیال کے بعد مومن خان مومن کا رنگ تغزل ملاحظہ ہو۔

؎ تم میرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

؎ کیوں کر اُمید وفا سے ہو تسلی دل کو فکر ہے یہ کہ وہ وعدہ سے پشیماں ہونگے

؎ کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی آشیاں اپنا ہوا برباد کیا جائے

؎ میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

؎ ہم بھی کچھ خوش نہیں وفا کر کے تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

مندرجہ بالا اشعار کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب ضائع بدائع کا متلاشی نہیں۔ وہ سخن پارس کی گرح نوائی کا شیدائی ہے اور حقیقت کو بے نقاب دیکھنے کا متمنّی۔ اُس نے اپنی ذات کی گہرائیوں سے نئے نقشے اُبھارنے اور اپنے خلوص کے بل بوئے پر اپنے جگر کے خون سے ان نقشوں میں رنگ بھرے۔

مندرجہ بالا اشعار کو دیکھ کر غالب کی مضمون بندی اور جدّت اظہار کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

جب مومن کے مندرجہ بالا اشعار کو دیکھتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ان میں حواس ہی کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کیگئی ہے۔ اس صورت حال کا یہ نتیجہ ہے کہ مومن کی غزل میں، غالب کی غزلوں کی طرح ذہن نہیں ملتا۔ مومن کے ان اشعار میں شعور کی کارفرمائی زیادہ نظر نہیں آتی۔ فکری اور فلسفیانہ پہلو بھی ان کی شاعری میں نمایاں نہیں۔ مومن کی شاعری میں حیات و کائنات کے بنیادی و مابعد الطبیعاتی اور اخلاقی مسائل بھی نظر نہیں آتے۔

تاہم ان کی غزل فنی اور جمالیاتی اعتبار سے ایک امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔ اُنہوں نے غزل کے بنیادی اصولوں کو اپنی غزل میں برتا ہے۔ اور ساتھ ہی ان اصولوں میں کچھ اضافے بھی کئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے غزل میں ایک نیا انداز ملتا ہے۔ مومن ان شاعروں میں سے ہیں جن کا کلام گہرائی اور گیرائی کے اعتبار سے غالب کے اردو کلام کا مد مقابل تک نہیں کہا جاسکتا۔ نیاز فتحپوری نے ایک جگہ لکھا ہے کہ غالب کے یہاں مومن کی سی وہ حقیقت نگاری نہیں جو سینے میں نشتر پر نشتر توڑتی چلی جاتی ہے اور غالباً اسی خیال کو حسرت موہانی نے ایک جگہ یوں

ظاہر کیا ہے کہ ''مومن کا کلام دردوتاثیر کے لحاظ سے غالب سے افضل ہے''۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس باب میں بھی مومن کو غالب سے برتر قرار دینا صحیح نہیں۔ غالب کے یہاں بھی ایسے اشعار خاصی تعداد میں ملتے ہیں جنکی تاب لانا ایک دردمند دل کیلئے آسان بات نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ غالب کے کلام میں جو نشتریت پائی جاتی ہے وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے مومن کے رنگ کے ساتھ یکساں نہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ مومن کے پُر درد اشعار میں رو پڑنے والا انداز نمایاں ہے اور غالب ناخن برجگر اشعار آہوں اور آنسوؤں کو پی جانے والی کیفیت کے حامل ہیں۔ اس کی خیال کی وضاحت کیلئے مومن و غالب کے چند ایسے اشعار ملاحظہ ہوں جن میں درد وتاثیر بدرجہ اتم موجود ہے۔

| غالب | مومن |
|---|---|
| ؎ ہوگئی ہے غیر کی شیریں بیانی کارگر | ؎ کیا کہوں کیونکر رکوں ناصح رکا جاتا ہے دل |
| عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں | پیش کیا چلتی ہے اس سے جس پر آجاتا ہے دل |
| ؎ منحصر مرنے پہ ہو جس کی اُمید | ؎ تڑپنے لوٹنے رونے کا باعث تجھ پہ بھی کھلتا |
| نا اُمیدی اُس کی دیکھا چاہئے | تیرے دل کو بھی میری سی اگر اے بے وفا لگتی |
| ؎ نیند آس کی ہے دماغ اُس کا ہے راتیں اُس کی ہیں | دم بدم رونا ہمیں، چاروں طرف تکنا ہمیں |
| تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشان ہوگئیں | یا کہیں عاشق ہوئے یا ہوگیا سودا ہمیں |

مندرجہ بالا مثالوں سے مومن کا گریۂ بے اختیار اور غالب کا صبر وتمکین نمایاں ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ مومن عشق کی آگ میں جل رہے ہیں اور رو رہے ہیں۔ غالب تپ رہے ہیں مگر جذبات کو حشر سامانیوں کو فریاد و فضا میں تبدیل نہیں ہونے دیتے۔ یہی وجہ ہے کہ بادی النظر میں مومن کے اشعار غالب سے زیادہ پر اثر معلوم ہوتے ہیں لیکن ذرا غور اگر ہم کریں تو پتہ چلتا ہے کہ غالب کے اشعار بھی انتہائی درد و کرب میں ڈوبے ہوئے ہیں۔

غالب کے بعض فلسفیانہ اشعار میں دل کے تاروں کو چھو لینے والی جو کیفیت پائی جاتی ہے وہ اوقات مومن کے تغزل میں بھی محسوس نہیں ہوتی۔ مثلاً ؎

(غالب) قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

(مومن) چھٹ کر کہاں اسیر محبت کی زندگی ناصح یہ بند غم نہیں قید حیات ہے

مومن کی شاعری میں ناصح اور رقیب کا عمل دخل بہت زیادہ ہے یوں بھی اُردو شاعری میں ناصح اور رقیب کا

ذکر اتنی کثرت سے کیا گیا ہے کہ ان دونوں کا نام لیتے وقت ذہن میں صرف ایک روایت کا خیال آتا ہے اور بس اس مضمون میں مومن اور غالب کا علیٰحدہ علیٰحدہ رنگ واضح ہو۔

مومن کہتے ہیں۔

؎ اُس نقش پا کے سجدہ نے کیا کیا کیا کِیا ذلیل میں کوچۂ رقیب میں بھی سر کے بل گیا

غالب کہتے ہیں۔

؎ جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار اے کاش جانتا نہ تیری رہگذر کو میں

دونوں شعروں سے دونوں کے مزاج اور طبیعتوں کا انداز ہوتا ہے۔ بہرحال مومن کے شعر میں احترام عشق کا جو عنصر پایا جاتا ہے اس کو ملحوظ رکھتے ہوئے ان کے شعر کو ترجیح دینا پڑتا ہے۔

اگر چہ غالب کے مقابلے میں مومن کے اسالیب پر پیچ اور آمیز تصنع ضرور ہیں لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دیوان مومن میں ایسے اشعار بھی پائے جاتے ہیں جن میں سادگی اور بے ساختگی بدرجہ اتم موجود ہے۔ لیکن چونکہ ان کی تعداد نسبتاً بہت کم ہے اس لئے ان کو مومن کے مخصوص رنگ سے علیٰحدہ سمجھنا مناسب نہ ہوگا۔ اور اسی بناء پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ جہاں مومن نے تغزل کا حق ادا کر دیا ہے وہاں وہ اپنے انفرادی اسلوب کو قائم نہیں رکھ سکے۔ بہرحال بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی'' غزل کی روایت سے مومن نے بہت استفادہ کیا ہے۔ اس روایت کے اثرات ان کے مزاج میں رچے ہوئے نظر آتے ہیں۔''[۵]

مومن کے مضامین و موضوعات میں زیادہ وسعت اور بلندی نہیں۔ وہ حسن و عشق پر خیال آرائی کرتے ہیں لیکن ان کی شاعری غالب کی طرح گہرائی اور فکری استعداد نہیں رکھتی۔

مومن کے ہاں لطیف، بے غرضانہ اور نیاز مندانہ جذبۂ محبت نہیں ملتا بلکہ لذّت پرستی کا رنگ غالب ہے اور وہ رویّہ کاروباری ہے۔

؎ معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

؎ ہیں اسیر اس کے جو ہے اپنا اسیر ہم نہ سمجھے صید کیا صیّاد کیا

مومن کے یہاں محبوب کے اجزائے حسن کی جو تعریف ہے وہ روایتی ہے زلفوں کی تعریف میں کہتے ہیں۔

؎ کس کی زلفوں کی بو نسیم میں تھی ہے بلا آج پیچ و تاب ہمیں

جبکہ غالب کا یہ انداز کتنا تاثر رکھتا ہے۔

؎ آہ کو چاہئے اِک عمر اثر ہونے تک کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

سرگیں آنکھوں کے بارے میں دونوں کا انداز ملاحظہ ہو۔

مومن کہتے ہیں۔

سرگیں چشم کی گردشِ جو نہ بھا جاتی تو خاک یوں کاہے کو ہم ڈال کے سر میں پھرتے

اب غالب کا کلام اس مضمون کو یوں ادا کرتا ہے اور خوب ادا کرتا ہے کہتے ہیں ؎

چشم خوباں خامُشی میں بھی نوا پرداز ہے سرمہ، تو کہدے کہ دردِ شعلہ آواز ہے

مومن کا شعر ملاحظہ ہو۔

؎ مزہ یہ شکوہ میں آیا کہ بے مزہ ہوئے وہ میں تلخ کام رہا لذّت زبان کیلئے

اس مضمون میں مومن کا یہ شعر کسی قدر بلند اور بامزہ ہے۔ مضمون کی شگفتگی کے ساتھ مزہ اور بے مزہ کا تفاوت ''تلخ کام' کا انتخاب اور 'لذّت زبان' کی ایجاد بھی قابل دید ہے۔ اگر چہ غالب کے یہاں یہ قافیہ مدحیہ قطعہ میں ہے لیکن رنگ غزل سے خالی نہیں اور اپنے لطف بیان سے قبول عام و بقائے دوام کا مالک ہے ؎

زباں پہ بارِ خدایا یہ کس کا نام آیا کہ میرے نطق نے بوسے مری زبان کیلئے

''جہاں کیلئے'' کے قافیے میں مومن کی وارفتگی ملاحظہ ہو۔ خوب کہا ہے۔

؎ جنون عشق ازل کیوں نہ خاک اُڑائیں کہ ہم جہاں میں آئے ہیں ویرانی جہاں کیلئے

اس قافیے میں غالب کی جو بات ہے وہ نرالی ہے، رشک کے عجیب عجیب مضمون لکھے ہیں کہ اکثر شاعروں کا تصوّر بھی وہاں تک نہ پہنچا۔ ان ہی عجائبات میں سے ایک عجوبۂ روزگار یہ بھی ہے۔

؎ رہا بلا میں بھی میں مبتلائے آفت رشک بلائے جاں ہے ادا تیری اک جہاں کیلئے

نتیجتاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ مومن اور غالب کے یہاں نفس مضمون اور اصل تخیّل میں بلندی و باریکی پیدا ہوتی ہے۔

مومن اور غالب نے جو مضامین لکھے ہیں وہ خود بلند، نادر اور لطیف ہیں۔ مثلاً دوست کے بے حجاب ہونے سے اپنا شرمندہ ہونا جس طرح مومن خان نے بیان کیا ہے بہت نازک اور پُر لطف ہے یا غالب کے شعر میں سعی بے حاصل کی لذّت نا اُمیدی سے اس کے خاک میں مل جانے کا اندیشہ اور اندیشہ سے گھبرا کر کہنا ''بس ہجوم نا اُمیدی'' نہایت نادر اور عجیب ہے۔

لیکن ابھی مومن اور غالب کے رنگ پورے طور پر واضح نہیں ہوئے۔ان دونوں میں باوجود رفعت وندرت کی شرکت کے کچھ فرق بھی ہے یعنی مومن اپنے مضمون کا کچھ حصہ چھوڑ دیتے ہیں جس سے مضمون میں لطافت، ندرت اور حیرت کا اضافہ ہوجاتا ہے۔مثلاً مومن نے نالۂ بلبل کو سن دوست کے ہنسنے کی وجہ اور خندۂ گل پر اپنے افسوس کرنے کا سبب بیان نہیں کیا لیکن سننے والا آسانی سے دریافت کرسکتا ہے یہ مومن کا خاص رنگ ہے۔

؎ عذاب ایزدی جانکاہ ہے، مانا بس اے مومن خُدا کے واسطے ذکر ستم ہائے بتاں کیجئے

یعنی یہ عذاب ایزدی سے بھی جانکاہ ہے۔اس کے علاوہ مومن کے کلام میں عاشقانہ جوش و ولولہ اور رنگین بیانی غالب سے بہت زیادہ ہے جبکہ غالب کے یہاں رفعت تخیّل، ندرتِ مضمون، حسن معنی اور خوبی ادا اتنی اعلےٰ ہے کہ کوئی شاعر ولی دکنی کے دور سے موجودہ دور تک اس حد تک نہیں پہنچ سکا۔

لیکن عشق کی شیوا بیانی اور حسن کی رنگین نگاری جس قدر جوش اور شوق کے ساتھ مومن کے کلام میں ہے۔ غالب کے کلام میں نہیں ہے۔تاہم غالب کی یہ خصوصیت ہے کہ ان کا تمام کلام یا کم از کم ۹۵ فیصد حصہ ان کے مخصوص رنگ کا آئینہ ہے اور یہ بات مومن کو بھی نصیب نہیں ہے۔

تاہم میں یہ ضرور کہونگا کہ غالب شاعری کے لئے پیدا ہوئے تھے اور شاعری ان کے لئے، ان کے علوئے تخیّل کا یہ عالم ہے کہ ولؔی سے لیکر آج تک یہ بلندی کسی کو نصیب نہیں ہوئی۔اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مومن بھی شاعرانہ طبیعت اور عاشقانہ دل لائے تھے۔ان کی طبیعت میں ایک مزہ تھا اور سچ تو یہ ہے کہ لطافت تخیّل رفعت فکر اور جدّت بیان دوبارہ کے بعد مومن ہی کا درجہ ہے۔

آخر میں میں غالبؔ اور مومنؔ کے اعزاز میں ان ہی کا ایک ایک شعر پیش کرتا ہوں۔

غالب کے حضور مومن کی شان میں

؎ ہیں اور بھی دنیا میں سخنوز بہت اچھے سن رکھو سیکھ رکھو اس کو غزل کہتے ہیں

کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیان اور مومن اے اہل فن اظہار ہنر کرتا ہے

خلاصہ کلام یہ ہے کہ میدان غزل میں دونوں کی شہسواری قابل داد ہے۔فلسفیانہ شاعری اور تصوف اور رندانہ شوخی مرزا غالب کا سرمایۂ کمال ہے۔تغزّل اور زبان کی حلاوت اور محاورہ بندی اور بے تکلفی میں مومن کا کمال فوقیت رکھتا ہے۔معنی آفرینی، نزاکت خیال، رشک، درد محبت اور سوز و گداز اور تاثیر کلام میں کچھ حد تک دونوں برابر ہیں۔بہرحال ممتاز حسین کی اس رائے پر اس مضمون کو ختم کیا جارہا ہے۔

'' حسنِ معنی کی جلوہ گری کے لئے فرق صرف روّیہ کا ہے جب کہ فن شاعر کی شخصیت کا اظہار محض ہوتا ہے۔ شاعر کی داخلیت اور جذبہ اہم ہو جاتا ہے خواہ وہ اس کی سچائی کو بے نقاب کرے یا نہ کرے''۔[۲]

# حواشی

۱۔ نقدغالب، مختارالدین احمد، پروفیسر ۱۲۹۰الوقار پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۵ء

۲۔ تلامذہ غالب، ملک رام ص ۶ مرکزِتصنیف وتالیف نکودر، س۔ن

۳۔ غالب کچھ۔مضامین، خلیق انجم ص۱۱' انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۹۱ء

۴۔ مومن خالات زندگی اوران کے کلام پرتنقیدی نظر' کلب علی خان، فائق رائلپوری ص ۳۳۹ مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۱ء

۵۔ مومن اور مطالعہ مومن، عبادت بریلوی، ڈاکٹر ۳۹۰، اُردو دنیا کراچی۔لاہور نومبر ۱۹۶۱ء

۶۔ غالب ایک مطالعہ، ممتاز حسین، ص ۱۰۰ انجمن ترقی اُردو کراچی ۱۹۶۹ء

# ڈاکٹر محمد علی صدیقی کی تنقید نگاری

*ڈاکٹر ضیاء الحسن

**Abstract:**
This paper reveal some aspects of the criticism of Dr. M. Ali Siddique it tells us that Dr. M. Ali Siddique is a progressive critic he tried to introduce Marxist ideology in Urdu criticism he is the critics who wrote against the modern literary movements like Jadeedyat structuralism and post modernism. He is the very fast Urdu critics who not only introduce the relation of linguistics to the criticism but also told the Urdu literary tradition, the trend of this type of criticism our anti progressive.

ڈاکٹر محمد علی صدیقی ہمارے عہد کے سب سے اہم ترقی پسند نقاد اور دانش ور ہیں۔ میں نے ''سب سے اہم'' بہت سوچ سمجھ کر لکھا ہے کیوں کہ موجودہ عہد تک آتے آتے بیش تر سینئر ترقی پسند نقاد اب اس دنیا میں نہیں رہے اور بعد میں آنے والوں نے تنقید ادب کو سنجیدگی سے اختیار نہیں کیا۔ ڈاکٹر صاحب کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے نظری اور عملی دونوں حوالوں سے متواتر اور مسلسل لکھا ہے جس کی تائید ان کی شائع ہونے والی کتابوں سے ہوتی ہے۔ ''توازن'' کے بعد ''روپے کی سرگزشت''، ''نشانات''، ''مضامین اشاریے''، ''جہات''، ''ادراک''، ''جوش ملیح آبادی ایک مطالعہ''، ''غالب اور آج کا شعور'' جیسی وقیع تنقیدی کتب ان کے تنقید ادب کو سنجیدگی سے اختیار کرنے کا بین ثبوت ہیں۔ شعبہ اردو، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی کے زیر اہتمام ڈاکٹر قاضی عابد کی مرتب کردہ ''توازن کی جہات'' انھیں خراج تحسین پیش کرنے کی بہترین صورت ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے ترقی پسند نقطۂ نظر سے لکھنے کا آغاز اردو میں جدیدیت کی تحریک کے بعد کیا۔ جس میں کئی ترقی پسند تحریک سے منحرف ادبا بھی شامل تھے۔ ابتدائی دور میں ان کے سامنے جدیدیت ایک سوال تھا جب کہ اردو کے اکثر ادبا اس تحریک میں شمولیت اختیار کر چکے تھے اور ترقی پسند تحریک ایک لحاظ سے اپنی قوت کھو چکی تھی۔ ترقی پسندوں نے جدیدیت کو بھی حلقہ ارباب ذوق کی طرح اپنا مخالف قرار دے کر یک سر مسترد کر دیا تھا لیکن ڈاکٹر محمد علی صدیقی یہ کار آساں اختیار کرنے کے بجائے مشکل راہ اپناتے ہیں۔ انھوں نے مشرق و مغرب میں جدیدیت کے جملہ خدوخال کا تجزیہ کیا اور اس کے مثبت اور منفی پہلوؤں کی نشان دہی کی۔ ان کا خیال یہ ہے کہ فی الاصل ترقی پسندی ہی جدیدیت ہے یا جدیدیت ترقی پسندی ہے۔ وہ برطانیہ اور فرانس کے ہیئت پرست ادیبوں کی کاوشوں کو مضر خیال کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ ادیب اپنی انا کے اسیر ہیں اور انسان

* اُستاد شعبہ اُردو، اورینٹیل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور

سے زیادہ انھیں اپنی انا کا اثبات درکار ہے۔ اسی طرح وہ عسکری جیسے روایت پرستوں کے بھی حق میں نہیں ہے جو روایت کو جامد خیال کرتے ہیں۔ وہ ایلیٹ کے تصور روایت کو سراہتے ہیں جو روایت کے مردہ عناصر کو ترک اور زندہ عناصر کو اختیار کرنے کی بات کرتا ہے جب کہ عسکری رینے گینوں اور فرتھ جوف شواں کے زیر اثر روایت کو اسیر مکان قرار دے کر جامد بنانے پر تلے ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب کے خیال میں انسان کا ہزاروں سال پر مشتمل سفر انسان کے ذہن اور مادے کی مسلسل ارتقا پذیری کا مرہونِ منت ہے، لکھتے ہیں:

> ''سائنس کا طرۂ امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ اپنے موقف میں تبدیلی کو اپنی شکست تصور کرنے کے بجائے اس نوع کی تبدیلی کو اپنی ترقی قرار دیتی ہے۔ نیوٹن اور آئن سٹائن کا فرق دو افراد کے نقطۂ ہائے نظر میں سے کسی ایک کی ہزیمت ہوسکتی ہے لیکن یہ کسی طور پر سائنس کی ہزیمت نہیں ہے جب کہ مذہبی مبلغ اسے اپنی ہزیمت قرار دینے میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانا چاہتے ہیں۔ ہمارے دور کے سارے مسائل اس عدم تطابق کی کوکھ سے پھوٹتے ہیں جو سائنسی ترقی اور مذہبی عقائد کے متوازی دھاروں سے عبارت ہوکر رہ گیا ہے۔''(۱)

جدیدیت کے بعد انھوں نے اپنی توجہ ساختیات اور اس سے پیدا ہونے والی نئی لسانی نظریات پر مرکوز کی۔ ان نظریات کو پرکھتے ہوئے بھی انھوں نے اپنا بنیادی پیمانہ ترقی پسندی ہی کو بنایا۔ ان کا خیال یہ ہے کہ جو نظریہ انسانی تقدیر کو بدلنے کی بات نہیں کرتا، رجعت پرستانہ ہے کیوں کہ وہ انسان کی تاریخ میں کوئی مثبت کردار ادا نہیں کرتا۔ وہ ان لسانی تھیوریوں کے یک سر خلاف نہیں میں لیکن انھیں ان میں سماجی افادیت بھی نظر نہیں آتی۔ ان کے خیال میں کسی مثبت نظریے کی غیر موجودگی میں سماجی/ انسانی زندگی کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ وہ ساختیات کو منطق اور گرائمر کی لاطینی گردان قرار دیتے ہیں جو انسانی فکر کے ارتقا میں معاون نہیں ہے، اس لیے اس کی افادیت بھی نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ ان تھیوریوں کی مغرب میں تو شاید کوئی گنجائش ہو جہاں لسانی تجربہ گاہیں دستیاب ہیں لیکن مشرق میں جہاں شرح خواندگی خوف ناک حد تک کم ہے، ایسی تھیوریوں کی بات کرنا محض مغرب زدگی کی علامت ہے۔ وہ معانی کے عدم تعین کو مذاہب اور مابعد الطبیعیات کے خلاف سازش اور ان کے لیے ناقابلِ قبول سمجھتے ہیں۔

> ''ساختیات نے پھر سے عروض، صرف ونحو اور منطق پر اس حد تک زور دیا کہ نظریات اور اقدار کی بحث غیر ضروری ہوگئی ہے۔ خیر سے مغرب میں تو ابھی تک لاطینی گرامر سکولز موجود ہیں، منطق اور فلسفے کا اچھا خاصا زور ہے اور ساختیاتی فکر کے علماء کے پاس اپنی لسانی تجربہ گاہیں بھی موجود ہیں لیکن ہمارے یہاں نہ زبان کی معقول تعلیم کا نظام ہے اور نہ اس کے

متعلقات پر زور ہے بلکہ ان دنوں لبرل آرٹس سے بے اعتنائی کا دور دورہ ہے۔ بس ایک ''شوق دربدری'' وافر مقدار میں موجود ہے جو ہمیں تاریخ اور اقدار سے ہٹانے اور از کار رفتہ مغربی نظریات سے مرعوب کرنے میں مصروف ہے۔''(۲)

ڈاکٹر صاحب ساختیات سے پہلے لسانی تشکیلات کی تھیوری کو بھی رد کر چکے ہیں۔ ان کے خیال میں لسانی تشکیلات اور ساختیات وغیرہ جدیدیت سے بھی زیادہ مضرت رساں ہیں۔ جدیدیت کے بعض عناصر کو تو اختیار کہا جاسکتا ہے لیکن یہ لسانی اجتہادات اور لسانی مباحث ایک ایسے معاشرے میں جہاں شرح خواندگی قابل توجہ ہے۔ معاشرے کو ادب سے ہی بدظن کرنے کا باعث ہے جس کی وجہ سے ادبی رسائل جو پہلے دس سے پندرہ ہزار کی تعداد میں شائع ہوتے تھے، اب بہ مشکل پانچ سو کی تعداد میں شایع ہوتے ہیں اور وہ بھی قاری کو ترستے ہوئے۔

ساختیات وغیرہ کی نسبت مابعد جدیدیت کے بارے میں ڈاکٹر صاحب کا نقطۂ نظر زیادہ سخت ہے۔ ساختیات کو وہ منطق و گرامر کا ایسا گورکھ دھندہ قرار دیتے ہیں جو انسان کو اپنے زندہ مسائل سے بے نیازی کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن مابعد جدیدیت گلوبلائزیشن کو تقویت دینے والی تھیوری ہے، گویا اس کے پس پردہ عالمی مالیاتی کارپوریشنوں کے عزائم کارفرما ہیں۔ یہ نقطۂ نظر دیگر کئی نقادوں اور دانش وروں کی طرف سے بھی آیا ہے لیکن نئی تھیوریوں سے منسلک نقاد عام طور پر اسے ان ادیبوں کی جہالت اور ان تھیوریوں سے ناواقفیت قرار دیتے ہیں، خاص طور پر ترقی پسندوں کو ہر نئی علمی دریافت میں سرمایہ دارانہ مقاصد کارفرما نظر آتے ہیں لیکن یہ بات بھی کوئی ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ عالمی مالیاتی کارپوریشنوں نے اپنے سرمایہ دارانہ عزائم کی تکمیل کے لیے ہمیشہ ایسے دانش وروں کی خدمات حاصل کی ہیں جو اپنی ذہانت فروخت کرنے پر تیار رہتے ہیں۔ یہ تھنک ٹینک ان کے لیے نئی نئی تھیوریاں وضع کرتے ہیں جنھیں وہ اپنے تیز ترین ذرائع ابلاغ کے ذریعے انسانوں کے ذہنوں میں راسخ کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر مجاہد کامران جو فزکس کے عالم ہیں اور جن کا ادبی سیاست سے کوئی تعلق نہیں ہے، لکھتے ہیں:

''کچھ تنظیمیں ایسی ہیں جن میں ان (دنیا کے امیر خاندان) کے مفادات کے تحفظ کے لیے پالتو دانش ور جنھیں Think Tank کے معتبر ناموں سے موسوم کیا جاتا ہے، شب و روز سوچ بچار میں مصروف رہتے ہیں.....ان تھنک ٹینکس کی سوچ بچار کو مخصوص جرائد میں شائع کیا جاتا ہے اور ان سے کتابیں لکھوائی جاتی ہیں جن کی وسیع پیمانے پر تشہیر ہوتی ہے۔ ''تہذیبوں کا تصادم'' بھی اسی نوعیت کی کتاب ہے۔''(۳)

ڈاکٹر مجاہد کامران نے یہ کتاب بہت تحقیق سے لکھی ہے اور اس میں بیان کردہ حقائق براہ راست اور مستند ذرائع سے حاصل کیے گئے ہیں، لہٰذا ہر وہ نظریہ جو سرمایہ داری نظام خصوصاً عالمی مالیاتی کارپوریشنوں کے مفاد اور انسانوں کے خلاف ہو، اس پر اس نہج پر غور و فکر ضرور کرنا چاہیے، چاہے جہالت کے جتنے بھی الزامات کیوں نہ برداشت کرنا پڑیں۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا خالی از دل چسپی نہ ہوگا کہ ڈاکٹر محمد علی صدیقی بنیادی طور پر مغربی ادب کے مطالعے سے تعلق رکھتے ہیں۔ مغربی نظریات اور ادب کے ساتھ ان کا تعلق بعض مغرب سے مرعوب نقادوں اور ادیبوں کی نسبت زیادہ ہے جس کا اظہار ان کے مضامین سے بھی ہوتا رہتا ہے۔ جدیدیت ہو، ساختیات ہو یا مابعد جدیدیت، وہ جب ان موضوعات پر لکھتے ہیں تو اردو میں ہونے والے کام پر بات کرنے سے پہلے مغربی میں ہونے والے کا کام کا جائزہ پیش کرتے ہیں تاکہ اردو میں ہونے والے کام پر بات کرنا آسان بھی ہو جائے اور قابل فہم بھی۔ یہاں ان کے کام کے ساتھ ایک اختلاف ہے۔ ڈاکٹر صاحب ان جدید تھیوریوں کے بارے میں لکھنے والوں اور اس کے مخالفین میں سے اکثر ناقدین کی نسبت ان تھیوریوں کو زیادہ بہتر طور پر جانتے ہیں اور ان کی رسائی اصل مآخذ تک ہے لیکن انھوں نے ان کے مثبت پہلوؤں اور مضمرات کا تفصیلی جائزہ نہیں لیا۔ میرے خیال میں وہ بہت سے دانش وروں کی نسبت اس کام کے زیادہ اہل ہیں۔ انھیں اس موضوع پر ایک مفصل کتاب کی منصوبہ بندی کرنی چاہیے تاکہ بات محض بیانات یا الزامات تک محدود نہ رہے بلکہ اس کا تفصیلی تجزیہ ہو سکے۔ اس اختلاف کی وضاحت میں ڈاکٹر صاحب کے مابعد جدیدیت پر نقطۂ نظر کے حوالے سے چند اقتباسات پیش خدمت ہیں اپنے مضمون ''مارکس اور موجودہ عالمی بحران، ایک تجزیہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''انقلاب کے خواب کو ہمارے ذہنوں سے نکال پھینکنے کے لیے ایک گلوبل ثقافتی ایجنڈا ابھی سرگرم عمل ہے جس کی بجا آوری اور متابعت کے لیے مابعد جدیدیت کا شوشہ چھوڑا گیا ہے یعنی ایجنڈے کی رو سے اب کوئی مسئلہ مرکزی اہمیت کا حامل نہیں رہا۔ تمام بنیادی مسائل ختم ہو چکے ہیں، صرف فروعی مسائل یعنی حاشیے پر نظر آنے والے مسائل ہی اہم ہیں اور وہی مسائل حل بھی کیے جا سکتے ہیں۔'' (۴)

ایک اور مضمون ''مابعد جدیدیت اور نیا عالمی سیاسی نظام'' میں لکھتے ہیں:

> ''عالمی ادب میں مابعد جدیدیت ایک بین الاقوامی میڈیا سوسائٹی کے قیام کے لیے گلوبلائزیشن کی تحریک کو تقویت بخشنے کا دوسرا نام ہے اور اس لیے فکری اور ادبی طور پر مختلف

نقطۂ ہائے نظر کے وجود کے اثبات کی دوڑ میں طاقت ور کو زیادہ طاقت ور اور کم زور کو اپنی ''نحیف آواز'' برقرار رکھنے کی تسلی ہے۔ اس لیے فرد پر اجتماع، جز پر کل، ثقافتی اقلیت کو ثقافتی اکثریت پر فوقیت دینے کی بات کی جاتی ہے تاکہ عالمی معاشی نظام کے بل ڈوزر سے فرد، جز اور ثقافتی اقلیت کے لحاظات اور جوازات یک سر ختم نہ ہو سکیں۔''(۵)

اسی طرح ''نیا عالمی نظامِ مابعد جدیدیت اور ادب'' میں لکھتے ہیں:

''ادب اور ثقافت کے شعبوں میں مابعد جدیدیت نئے عالمی نظام کا حصہ ہے۔ متن کی افادیت کے سارے مباحث End of History کے نظریے سے جڑے ہوئے ہیں یعنی یہ نظریہ کہ دنیا جن کلاسیکی مسائل مثلاً عزیت اور امارت کے درمیاں آویزش سے گھری ہوئی تھی اور اس کے خاتمے کے لیے جمہوریت اور سوشلزم کے درمیاں جو رسہ کشی ہو رہی تھی، وہ اب ختم ہو چکی ہے۔ اب صرف جمہوریت ہی واحد طرز حکومت ہے اور جمہوریت کے ساتھ اس کا وہ Illusion یا Myth بھی جو ایک معاشی طور پر قلاش اور بے زر افراد کو مسند اقتدار پر براجمان ہونے کے خواب دکھاتا ہے۔ صرف خواب ہی نہیں دکھاتا بلکہ اس یقین میں مبتلا کر دیتا ہے کہ عزیت ایک بے معنی صورت حال ہے۔''(۶)

ان اقتباسات سے کچھ نہ کچھ ادراک تو ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت اور عالمی مالیاتی کارپوریشنوں کے ایجنڈے میں کئی اشتراکات ہیں لیکن مکمل ادراک نہیں ہوتا۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں تفصیلات واضح ہیں لیکن ان تفصیلات کے اظہار کے بغیر بات مکمل نہیں ہوتی۔ اگرچہ گلوبلائزیشن کے مضمرات اب دنیا پر واضح ہوتے جا رہے ہیں لیکن گلوبلائزیشن اور مابعد جدیدیت میں کس کس سطح پر اشتراکات ہیں، مابعد جدیدیت کے عالموں کے ان مالیاتی کارپوریشنوں سے کیا روابط ہیں، مابعد جدیدیت کے خدوخال اپنی تفصیلات میں کہاں کہاں ان مالیاتی کارپوریشنوں کے مقاصد پورے کرتے ہیں، یہ تمام سوالات ابھی تشنۂ جواب ہیں۔ ڈاکٹر صاحب کو تسلی رکھنی چاہیے کہ اگر انھوں نے اس موضوع پر تفصیلی اظہارِ خیال نہ کیا تو شاید ان سوالات کے جوابات دیر تک منظر عام پر نہ آ سکیں کیوں کہ ان کے لیے جس مطالعے، مشقت اور دانش کی ضرورت ہے وہ کافی طور پر اردو دان طبقے میں مفقود نظر آتی ہے۔ اس تفصیلی اظہار خیال کے بغیر ان کا نقطۂ نظر بھی محض بیان یا الزام تراشی کی حیثیت اختیار کرے گا۔ جو عام طور پر ترقی پسند دانش وروں سے مخصوص سمجھا جاتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ دنیا اس وقت ان عالمی مالیاتی کارپوریشنوں کے چنگل میں پھنسی ہوئی ہے اور اس سے نکلنے کا واحد راستہ سوشلزم ہے کیوں کہ دنیا کی سب سے بڑی

مذہبی برادری مسلمان اپنے حکمرانوں کے توسط سے انھی کارپوریشنوں کے غلام اور دلال بن کر رہ گئے ہیں۔ خود بھی پس رہے ہیں اور دنیا کے مستقبل کو بھی داؤ پر لگایا ہوا ہے۔ اب واحد راستہ یہ ہے کہ سوشلسٹ دانش ور ماضی میں کی گئی غلطیوں کو دہرائے بغیر کوئی ایسا راستہ دریافت کریں جس پر چل کر بلا تخصیص مذہب وملت انسانیت اس زبوں حالی سے نکل سکے اور دنیا کے ایک ہزار خاندانوں کے پاگل پن سے نبرد آزما ہو سکے جنھوں نے عوام تو عوام حکمرانوں کو بھی اپنا آلہء کار بنا رکھا ہے۔

ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے جہاں مابعد جدیدیت کے مضر انسانیت اوصاف کی طرف اشارہ کیا ہے وہاں اس کی اس خوبی کو بھی سراہا ہے کہ یہ ادبی اور ثقافتی سطح پر ایک لچک دار نظریہ ہے۔ قبل ازیں جدیدیت میں دوسرے نظریوں کی قبولیت نظر نہیں آتی۔ یہ نظریہ معاشیات کے ضمن میں غیر لچک دار ہونے کے باوصف ادب وثقافت میں قبولیت کا رویہ روا رکھتا ہے۔ شاید معاشیات میں سخت گیری کا سد باب ادبی وثقافتی لبرل ازم کے ذریعے کر کے انسانوں کو تسلی دینا مقصود ہے۔ بہر حال ڈاکٹر صاحب نہ ساختیات اور نہ ہی مابعد جدیدیت کو کلیتاً رد کرتے ہیں بلکہ ان کے مضر انسان پہلوؤں پر گرفت کرتے ہیں۔ یہی وہ توازن ہے جو ان کی تنقید میں ان کے پہلے مجموعے ''توازن'' کے ساتھ ہی نظر آنا شروع ہوا تھا اور جو ۲۰۰۷ء میں شایع ہونے والے مجموعے ''ادراک'' تک نظر آتا ہے۔ اس توازن کو شہزاد منظر نے ترقی پسند رویوں کی مجموعی تبدیلی کے ساتھ منسلک کیا ہے۔

> ''محمد علی صدیقی نے تنقید میں ترقی پسندی کا مسلک اس وقت اختیار کیا جب اس کی بہت سی خامیاں واضح ہو چکی تھیں۔ ان کے ہاں وہ ڈوگماٹزم نہیں ملتا جو ان کے پیش رو ترقی پسندوں مثلاً سردار جعفری وغیرہ کے ہاں عام ہے۔ وہ دوسرے مکتب فکر سے تعلق رکھنے والے ادبا و شعرا کی بھی فراخ دلی کے ساتھ تعریف وتحسین کرتے ہیں۔''(۷)

محمد علی صدیقی روایت کی اہمیت کو سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک قدیم کلاسیکی ادب کے جاندار عناصر زندہ روایت کا حصہ ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک روایت کی جدلیات یہ ہے کہ یہ جدید نظریات کی آویزش سے متحرک ادبی عناصر کو چن لیتی ہے اور یوں ادب کا تخلیقی دریا اپنے بہاؤ کو قائم رکھتا ہے۔ وہ روایت کو رد کرنے کے عمل کو رجعت پسندانہ اور غیر ادبی قرار دیتے ہیں اور اسے ''مجنونانہ روش'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ وہ سمجھتے تھے کہ مارکس، اینگلز اور لینن ادب کی اسی صحت مندی کے قائل تھے۔ اس سلسلے میں انھوں نے لینن کی مثال دی ہے جس نے مایا کوفسکی کے اس رویے کو ناقابل فہم قرار دیا تھا کہ وہ ماضی کے عظیم ادبی ورثے کو دریا برد کرنا چاہتا تھا۔ ترقی پسند روایت کے تعمیری اجزا

کو قبول کرتے ہیں کیوں کہ ان سے زندگی میں معنویت پیدا ہوتی ہے۔ جس طرح زندگی دم بدم تغیر پذیر ہے، اسی طرح ادبی روایت بھی مسلسل بدلتی رہتی ہے۔ غیر تعمیری عناصر خارج ہوتے رہتے ہیں اور نئے تعمیری اور زندگی کو بڑھاوا دینے والے عناصر اس میں شامل ہوتے رہتے ہیں- ان کی اس خوبی کا اعتراف پروفیسر ممتاز حسین یوں کرتے ہیں:

> ''محمد علی صدیقی ان گم کردہ راہ ترقی پسندوں میں نہیں ہیں۔ وہ ایک متوازن ذہن رکھتے ہیں اور کسی قسم کی طفلانہ انتہا پسندی کا شکار نہیں ہیں۔ وہ اپنے ماضی اور اپنی ادبی روایت دونوں کا ایک درست احساس رکھتے ہوئے اپنے معاشرے کو اس کی زبوں حالی سے نکال کر ہر قسم کے استحصال سے پاک ترقی کی سمت لے جانا چاہتے ہیں۔ چناں چہ ان کی اصلی وفاداری زندگی کے ساتھ ہے نہ کہ خالی خولی لفظ کے ساتھ۔''(۸)

محمد علی صدیقی نے روایت کے ساتھ جدیدیت کی بحث بھی چھیڑی ہے۔ ان کے خیال میں ترقی پسندی اور جدیدیت ایک ہی بات ہے کیوں کہ ترقی پسند نظریہ اپنے اندر جدید معنویت رکھتا ہے۔ وہ عرف عام میں جدید ادیبوں کو جدید نہیں کہتے کیوں کہ ان کا خیال یہ ہے کہ وہ زندگی کی معنویت میں چوں کہ کوئی اضافہ نہیں کر رہے، اس لیے انھیں جدید تو نہیں کہا جا سکتا لیکن ''جدیدیہ'' کہا جا سکتا ہے۔ اس لفظ میں انھوں نے جدت پسند ادیبوں کی تحقیر کرنے کی کوشش کی ہے۔ جدیدیت اردو ادب کا ایک ایسا رجحان یا تحریک ہے جو ساٹھ کی دہائی میں ترقی پسندوں کی ملائیت اور فکری تشدد پسندی کے خلاف شروع ہوئی۔ ترقی پسندوں کا خیال یہ تھا کہ ادب کو معاشرتی مسائل ہی بیان کرنے چاہئیں اور یہ مسائل بھی ایسی زبان اور بیان میں ادا کرنے چاہئیں جس کو مزدور سمجھ سکیں۔ جدیدیت کے علم برداروں نے اس قسم کی تمام پابندیوں کو غیر ضروری بلکہ ادب کے لیے ضرر رساں قرار دیا اور موضوع کے برعکس فن و ہیئت و اسلوب کو اہمیت دی۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس تحریک میں ایسے لوگ بھی شامل ہو گئے جو کبھی ترقی پسند رہے تھے یا ترقی پسند نظریہء ادب کے حامی تھے۔ ان میں خلیل الرحمٰن اعظمی، آل احمد سرور اور وارث علوی کے نام بے حد نمایاں ہیں۔ محمد علی صدیقی کا نظریہ یہ ہے کہ جدیدیت اور ترقی پسندی ایک ہی رویہ ہے۔ اصل ترقی پسندی یہ ہے کہ زندگی اور سماج کی معنویت میں اس سے کیا اضافہ ہوا ہے۔ محمد علی صدیقی جہاں جدیدیت پسندوں کے خلاف ہیں، وہاں ان نام نہاد ترقی پسندوں سے بھی نالاں ہیں جو ترقی پسندی کے نام پر رجعت پسندی بلکہ رجعت پرستی میں مبتلا ہیں۔ یہ وہ ادیب اور نقاد ہیں جو ایسے مغربی مفکرین کے پیروکار ہیں جو بنیادی طور پر یاسیت پسند ہیں۔ محمد علی صدیقی

کی ایک تخصیص یہ بھی ہے کہ انھوں نے مغربی ادب پر خوب لکھا اور ایسے مغربی دانشوروں کی دانش کی قلعی کھولی جو ناامیدی، مایوسی اور بے دلی پیدا کرتے ہیں۔ محمد علی صدیقی کے نزدیک ایسے احساسات انسان میں نراجیت اور شکست خوردگی پیدا کرتے ہیں جو معاشرے کے لیے کسی طور بھی بہتر نہیں ہے۔ انھوں نے جس طرح فرسودہ اور یاسیت پسند فکر کو جدید بنانے کی حقیقت طشت از بام کی ہے اس طرح ترقی پسندانہ فکر کے نام پر لایعنی خیالات کا بھی قلع قمع کیا ہے۔ جس وقت ترقی پسند اہل قلم ترقی پسند تحریک کے کمزور پڑنے اور نام نہاد جدیدیت کا طوفان اٹھ کھڑے ہونے کی وجہ سے مایوسی اور کنفیوژن کا شکار تھے اور ترقی پسند فکر پر ان کا یقین ڈھیلا پڑ چکا تھا اور وہ رجعت پسندانہ جدیدیت کو ترقی پسندی کا نام دے کر فرار کی راہ تلاش کرنے یا خود کو فریب دینے میں مصروف تھے، محمد علی صدیقی نے بڑی خود اعتمادی اور جرأت کے ساتھ ترقی پسندانہ نظریے اور خیالات کی حمایت کی اور ترقی پسندوں کا اپنے نظریے پر اعتماد بحال کیا اور ان میں لکھنے کے نئے عزم کو بحال کیا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ''ترقی پسند اور جدیدیت پسند دونوں کے ہاں یاسیت اور رجائیت کے آثار تلاش کیے جا سکتے ہیں چناں چہ یاسیت کو صرف جدیدیت کے ساتھ لازم و ملزوم کرنا کسی طرح بھی درست نہیں اور یہاں مجھے محمد علی صدیقی کے ساتھ شدید اختلاف ہے۔''(۹)

محمد علی صدیقی نے بھی پاکستانی کلچر کے سوال پر غور و فکر کیا ہے۔ یہ وہ موضوع ہے جس پر موجودہ دور کے ہر غور و فکر کرنے والے انسان نے ضرور سوچا ہے اور اس کا کچھ نہ کچھ نقطۂ نظر بھی ہے۔ محمد حسن عسکری سے لے کر محمد علی صدیقی تک جتنے بھی دانشوروں نے اس موضوع پر لکھا ہے، ان میں سے بیش تر کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہمیں پاکستانی کلچر کو نہ تو محض وادیٔ سندھ کی قدیم تہذیب تک محدود کرنا چاہیے اور نہ محض مذہب پر اس کی بنیاد رکھنی چاہیے بلکہ یہ دونوں ہی بنیادی عناصر کے طور پر پاکستانی کلچر کا حصہ ہیں۔ کسی ایک کو اختیار کرنے کی صورت میں ہمیں ایک محدود کلچر کا تصور حاصل ہوتا ہے جو پاکستان کے سبھی لوگوں کے لیے قابل قبول نہیں ہے اور جس سے کلچر میں گہرائی اور وسعت پیدا نہیں ہوتی۔ وادیٔ سندھ کی قدیم تہذیب ہزاروں سال پرانی ہے اور اس کا ہماری سرزمین اور ہماری رسوم و عادات و مزاج سے گہرا تعلق ہے۔ اسی طرح مذہب بھی ہماری رگوں میں خون بن کر دوڑ رہا ہے اور اس کے بغیر بھی ہم روحانی طور پر ادھورے ہیں، اس لیے پاکستانی کلچر کی بات کرتے ہوئے ان دونوں میں سے کسی ایک کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لکھتے ہیں:

> ''یہ علاقہ دراوڑی عہد سے لے کر آریائی، یورپی آریائی اور سامی النسل حکمرانوں کے غلبہ

سے گزرتا ہوا وسطی ایشیائی حکمران خاندانوں کے سیاسی غلبہ کا شکار ہوا۔ اس کے بعد انگریز حکمران وارد ہوئے۔ اس طرح اس علاقہ میں مسلم حکمرانوں اور ان کے اعمال کی ثقافت اور مقامی ثقافت ردوقبول کے شعوری اور غیر شعوری عمل سے گزرتی ہوئی ایک ایسے موڑ پر پہنچی جسے ہم ثقافتی سنگم کا نام دے سکتے ہیں۔ ہم نے مسلم قوم کی سیاسی تاریخ اور علاقائی ثقافتوں کی تاریخ میں مماثلتیں کرنے کی بجائے انھیں ایک دوسرے کا نعم البدل سمجھنے کی ایسی خو اپنائی کہ بعض حضرات کے لیے ہمارا لوک ورثہ اور تاریخ دو متوازی دھارے بن گئے ہیں حالانکہ دونوں ہی ایک بڑے تناظر کے دو اہم رخ سمجھے جا سکتے تھے۔'' (۱۰)

محمد علی صدیقی نے ادبی مسائل پر لکھنے کے علاوہ تخلیق اور تخلیق کار پر بھی کافی کچھ لکھا ہے۔ شہزاد منظر کا یہ کہنا کہ وہ عملی تنقید سے گھبراتے ہیں اور نظری بحثیں پسند کرتے ہیں، کچھ زیادہ قابل قبول نہیں ہے کیوں کہ ان کی کتاب توازن کے علاوہ بھی ان کی عملی تنقید کے نمونے مختلف رسائل میں شایع شدہ ان کے مضامین کی صورت میں بکھرے پڑے ہیں۔ ان کی عملی تنقید کی ایک خوبی ان کا تجزیاتی انداز ہے۔ وہ بات کی تہہ میں اترنے کے جویا نظر آتے ہیں۔ دوسری خوبی وسیع الذہنی اور وسیع القلبی ہے جس کا ثبوت ضیا جالندھری، اطہر نفیس اور مجید امجد پر ان کی تحریریں ہیں جو غیر ترقی پسند ادیب تھے۔ اس کا ایک ثبوت کروچے پر ان کی کتاب بھی ہے جس کے خلاف ترقی پسندوں نے ہمیشہ محاذ قائم رکھا اور جسے انھوں نے فاشیت کا حاشیہ بردار بنا کر رکھ دیا۔ اس حوالے سے محمد علی صدیقی کا انداز زیادہ متوازن نظر آتا ہے۔ غالب اور اقبال کے حوالے سے ترقی پسندوں کا نقطۂ نظر ہمیشہ کنفیوژن کا شکار رہا ہے۔ اقبال اتنے بڑے شاعر تھے کہ ان کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں اس لیے ان کے بارے میں ہر دور میں ترقی پسندوں نے اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے۔ پہلے دور میں اقبال کو فاشسٹ قرار دے کر رد کر دیا گیا۔ دوسرے دور میں ان کو روشن فکر شاعر تسلیم کر لیا گیا اور موجودہ زمانے میں ترقی پسندوں نے اقبال کو ترقی پسند شاعر بنا دیا ہے۔ اس سلسلے میں علی سردار جعفری کے ساتھ محمد علی صدیقی کا نام بھی لیا جا سکتا ہے۔ محمد علی صدیقی خود بھی مارکسی اور اشتراکی پس منظر میں ترقی پسند نہیں ہیں اس لیے انھوں نے اقبال کو بھی ان کی فکر کی وسعت، فکری حوالے سے دنیا بھر کے فکر و فلسفہ سے متاثر ہونے اور اسلام کا جدید نقطۂ نظر دینے کی وجہ سے ترقی پسند قرار دیا ہے۔ اقبال کی شاعری پر ان کا کام وقعت کا حامل ہے۔ اسی طرح غالب کو بھی انھوں نے راست بنیادوں پر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ محمد علی صدیقی عام طور پر ادب کا جائزہ سماجی، سیاسی اور معاشی پس منظر میں لیتے ہیں۔ مثلاً پریم چند اور مجنوں کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''(۱) منشی پریم چند نے اردو افسانے کو عوام دوستی، حق پرستی اور سیاسی آزادی کے تصورات دیے۔ انھوں نے افسانہ نگاری کو وسیع تر سماجی تبدیلیوں اور ذہنی تحریکوں کا متحمل بنانے کی بھرپور سعی کی۔''

''(۲) مجنوں کی فکر کے دائرے نے اردو زبان کے ادب دوست مڈل کلاس یا پھر کثیر اللسانی معاشرے کے مفادات سے منزہ فکری کاوش کا احاطہ کیا۔''(۱۱)

محمد حسن عسکری پر لکھتے ہوئے انھوں نے عسکری کے فکری انقلابات پر بات کی ہے اور یہ نقطۂ نظر دیا ہے کہ عسکری کی فکر سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن ان کی دیانت داری پر شبہ نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ انھوں نے جو نظریہ اختیار کیا دیانت داری سے کیا۔ عسکری ابتدا میں مقصد اور مقصدیت کے کٹر مخالف رہے لیکن آخر کار وہ بھی اس کے قائل ہو گئے۔ لکھتے ہیں:

''اب عسکری صاحب مقصد اور مقصدیت کا مذاق اڑاتے نظر نہیں آتے۔ چوں کہ انھوں نے اپنی وابستگی کے رنگ کا انتخاب کر لیا ہے اور جو شخص اسلام کے نظریہ اجتماعیت اور سیاست کے مضمرات سے واقف ہے، اس سے یہ حقیقت کسی طرح پوشیدہ نہیں کہ اسلام ایک اجتماع کوش نظام حیات ہے اور اس میں انفرادیت، بے مقصدیت اور نراجیت کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے۔''(۱۲)

اسلام اور عسکری کے بارے میں یہ نقطۂ نظر ایک وسیع الفکر اور آزاد خیال نقاد کا تو ہو سکتا ہے، کسی کٹر ترقی پسند کا نہیں اور محمد علی صدیقی اپنی اسی ترقی پسندی اور روشن فکری کے حوالے سے شہرت رکھتے ہیں۔

# حواشی

۱- توازن کی جہات، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، مرتبہ: ڈاکٹر قاضی عابد، شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان، اپریل ۲۰۰۷ء، ص: ۵، ۷، ۶۔

۲- جہات، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، ارتقا مطبوعات کراچی، ۲۰۰۴ء، ص: ۳۷۔

۳- پس پردہ، ڈاکٹر مجاہد کامران، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۸ء، ص: ۲۲۔

۴- جہات، ص: ۱۹۔

۵- ایضاً، ص: ۱۱۔

۶- ادراک، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، ارتقا مطبوعات کراچی، ۲۰۰۷ء، ص: ۱۵۔

۷- شہزاد منظر، پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال، ص: ۲۰۹

۸- پروفیسر ممتاز حسین، محمد علی صدیقی کا توازن، مشمولہ سات ادیب، ص: ۶۲

۹- ڈاکٹر انور سدید، توازن کا نقاد، مشمولہ اوراق لاہور، مدیر: ڈاکٹر وزیر آغا سالنامہ جنوری فروری ۱۹۷۹ء، ص: ۲۶۱

۱۰- ڈاکٹر محمد علی صدیقی، قومی ثقافت کے اجزائے ترکیبی، مشمولہ سہ ماہی تشکیل، مدیر احمد ہمیش، تشکیل پبلشرز کراچی، شمارہ نمبر ۱۱، ۱۲، ۱۳، جنوری ۹۳ تا جولائی ۱۹۹۴، ص: ۲۳۱-۲۳۲

۱۱- ڈاکٹر محمد علی صدیقی، اشارے، مکتبہ افکار کراچی، اپریل ۱۹۹۴ء، ص: ۲، ۷، ۱۰۹

۱۲- ڈاکٹر محمد علی صدیقی، محمد حسن عسکری، مشمولہ نئی قدریں حیدر آباد سندھ، مدیر: اختر انصاری اکبر آبادی، شمارہ نمبر ۵-۶، ۱۹۷۸ء، ص: ۲۴

# آج کی پاکستانی عورت کے مسائل-فکرِ اقبال کی روشنی میں

ڈاکٹر روبینہ ترین*

**Abstract:**
Status of woman in any society determines the conduct and civilized level of any polity. In Pakistan society a class of woman deem suitable paradigm for itself which is popular in west. Whereas in the Muslim world women are standing on the cross road in the backdrop of clash of civilization. In this article the socio cultural context of women with serious problems has been raised in the light of thought and art of poet of the east Allama Muhammad Iqbal. In this paper the evolution of Iqbal's thought has been raised regarding the role of woman in a society which is otherwise conservative but keeps high moral ideals regarding a civilized and cultured society allowing the woman to discover its ego. (potential of self).

جب ہم پاکستانی سماج میں عورت کے حوالے سے کوئی بات کرتے ہیں تو ہمیں تین بنیادی حقائق کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے:

۱۔ کہ ہمارا معاشرہ ایک طبقاتی معاشرہ ہے اور عام طور پر شہروں اور دیہاتوں کی تقسیم میں ہمارے دیہات کا نچلا اور کمزور طبقہ اکثریت ہی میں ہے جہاں نہ صرف اُن کی زندگیوں کے فیصلے سردار، وڈیرے، پنچایتیں یا جرگے کرتے ہیں بلکہ ان کی اس اذیت ناک زندگی کے بدلے میں آخرت کی ابدی دنیا کا ان کے عقیدے کے مطابق وعدہ کیا گیا ہے اس کے خدوخال ابھارنے کا حق بھی اُس طبقے کو حاصل ہے جو لڑکیوں کے سکولوں کو بھی نہیں مانتا۔

۲۔ اہم بات یہ ہے کہ پاکستان میں ریاکاری نے برس ہا برس زعماء کے پیغامات، نصاب، جوشِ خطابت یا مقدس تہواردن کے ایڈیشنوں کی صورت میں جو فصل بوئی تھی آج ہم بھیانک طریقے سے اُسے کاٹ رہے ہیں۔

۳۔ اور تیسری بات یہ ہے کہ فوجی مداخلتوں، آئین توڑنے والوں اور اپنی مرضی کے سیاستدان اور سیاسی جماعتیں تخلیق کرنے والوں نے رفتہ رفتہ تشدد اور ڈھٹائی کو ظلم پر مبنی نظام کا پہلا اور آخری حربہ بنا دیا۔

* صدر شعبہء اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

چنانچہ ان تینوں حقائق کے تناظر میں آج کی عورت کو دیکھا جانا چاہیے میں گذشتہ ایک عشرے کے اندر ہونے والے محض چند واقعات کا ذکر کرنا چاہتی ہوں جس نے عالمی سطح پر ہمارے نظام کی سفا کی اور ظلم کو بے نقاب کیا میں جس یونیورسٹی میں پڑھاتی ہوں یا اس کے قریب ہی بہاولپور یونیورسٹی کو جسے پاکستان کے پہلے منتخب وزیر اعظم نے ۱۹۷۵ء میں اس اُمید کے ساتھ دائم کیا تھا کہ اسی دانش گاہ کے ذریعے تعلیم اور شعور کی ایسی روشنی پھیلے گی کہ اس خطے میں بہت بڑی تبدیلی آئے گی مگر وہ نواب پور میری یونیورسٹی سے محض چار کلو میٹر دور ہے جہاں عورتوں کا برہنہ جلوس نکالا گیا تھا اور مختاراں مائی کا گاؤں میری یونیورسٹی سے محض ۳۶ کلو میٹر دور ہے جہاں پنچایت نے فیصلہ کیا کہ جس کم سن لڑکے نے مبینہ طور پر ایک سیاسی شخصیت کے کارندے کی بہن کو چھیڑا تھا اس کی سزا میں اُس لڑکے کی بہن مختاراں مائی کی اجتماعی بے حرمتی کی جائے۔ اسی طرح یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ نواب اکبر خان بگٹی کی شہادت پر منتج ہونے والے المیے کا آغاز ڈاکٹر شازیہ کی بے حرمتی سے ہوا تھا جس میں فوج کے ایک اعلیٰ افسر کا بیٹا ملوث تھا اسی طرح سندھ کے بڑے وڈیروں اور مخدوموں نے اپنی جائیدادیں بچانے کے لئے اپنی بہنوں بیٹیوں کی قرآن سے شادیوں کا جو سلسلہ قائم کیا یا حلالہ کو کاروبار بنانے والوں اور عورت کے قتل کو واجب قرار دینے والوں نے عورت کی گواہی کو بھی آدھا کر دیا۔ ملک کے چاروں صوبوں میں خواتین کے ساتھ کم وبیش ایسا سلوک کیا جا رہا ہے۔ سندھ ہو یا پنجاب بلوچستان ہو یا فاٹا کے علاقے ستم ظریفی کی بات یہ ہے کہ چند طاقتور افراد کی نمائشی بیگمات یا اپنے حقیقی سماج میں ظلم کی چکی میں پسنے والی عورتوں سے بے نیاز چند چمکیلی کرسیوں پر بیٹھی ہوئی خواتین میڈیا پر آ کر وقتاً فوقتاً ٹشو پیپر سے اپنی مفروضہ نم ناک آنکھوں کے گوشے بڑی احتیاط سے صاف کرتی ہیں کہ ان کے بس میں یہ دکھائی نہیں دیتا کہ وہ اس نظام میں کوئی تبدیلی لا سکیں۔

ہمارے لئے بہت عرصے تک یہ بات قابل فخر رہی کہ ہمارے وطن کا خواب ایک فلسفی شاعر نے دیکھا تھا اور جس نے اس کا اظہار اس کے قیام سے سترہ برس پہلے خطبہ الٰہ آباد میں کیا تھا کہ گذشتہ ایک ہزار برس میں ہندوستان میں بہترین اسلامی ثقافتوں کا جو تال میل ہوا ہے۔ اسے اجتماعی زندگی کا جوہر بنا کر ہم ہندوستانی یا مسلم اکثریتی علاقوں میں ایک مثالی سماج پیدا کرنا چاہتے ہیں مگر افسوس آج اس خواب کی تعبیر بہت دردناک ہو چکی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ انقلاب آفریں اقبال کی فکر کلام اور اس کے نام پر قائم اداروں پر وہ مجاور مسلط ہیں جو مختاراں مائی کی پنچایت کے پنچوں سے مختلف نہیں اور یہ اپنے دل سے سمجھتے ہیں کہ لڑکیوں کے سکولوں کو بموں سے اُڑانے والے چار چار شادیاں بیک وقت کرتے اور چار چار کو بیک وقت طلاق دینے والے غیرت کے نام پر عورتوں کو اذیت دے کر

ہلاک کرنے والے سچ مچ مجاہدینِ اسلام ہیں اور اقبال جیسے عظیم مفکر انہی کے ذریعے دنیا بھر میں اسلام کو پھیلانا چاہتے تھے حالانکہ علامہ اقبال ایک ایسے شاعر اور مفکر کی حیثیت رکھتے ہیں جن کی شاعری اور فکر میں ایک وقت میں صرف مسلمان قوم سے مخاطبت کے باوجود وسیع النظری، بلند نظری اور ہمہ گیریت موجود ہے۔ان کی فکر کو تاریخی یا جغرافیائی حد بندیوں میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ اقبال کا پیغام محض برصغیر پاک و ہند کے لوگوں کے لئے نہیں تھا بلکہ انہوں نے زندگی کے جن پہلوؤں پر قلم اٹھایا تھا ان کا محور نوجوان طبقہ شہری، دیہاتی، دہقان، مزدور گویا تمام مرد وزن ہیں۔علامہ اقبال نے ایک مفکر عصر کی طرح اپنے اردگرد ماحول کا بخوبی مطالعہ کیا، انسانی ماحول و مسائل کا تجزیہ کیا تھا، مشرق و مغرب کے فلسفیانہ سرمائے سے استفادہ کیا تھا اور اپنے فلسفیانہ ذہن دردمند قلب اور قرآنی بصیرت کے ذریعے پوری انسانیت کے لیے اپنی فکر کو پیغامِ جاوداں بنا دیا۔ اُنہیں اس بات کا بھی بخوبی احساس تھا کہ کسی معاشرے کی تہذیبی، ثقافتی اور ذہنی بلندی کا اندازہ اُس سماج میں عورت کے وجود اور حقوق کے احترام سے لگایا جاسکتا ہے وہ کہتے ہیں:

وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ — اسی کے ساز سے ہے زندگی کا سوزِ دروں
شرف میں بڑھ کے ثریا سے مُشتِ خاک اسکی — کہ ہر شرف ہے اس دُرج کا دُرِّ مکنوں
(عورت، ضربِ کلیم)

اسلام تہذیبی وتمدنی زندگی میں عورت کے خاص مقام ومرتبے کو تسلیم کرتا ہے۔قرآن نے ''ھُنّ لباس لکم وانتم لباس لھن'' (وہ تمہارے لیے لباس ہیں اور تم ان کے لیے لباس ہو) کہہ کہ عورت اور مرد کو معاشرتی وتہذیبی اغراض میں ایک دوسرے پر منحصر اور مددگار ٹھہرایا ہے۔ چنانچہ اقبال عورت اور مرد کی صلاحیتوں کو ایک دوسرے کا تکملہ قرار دیتے ہیں۔ تہذیب وتمدن کی تکمیل کے لیے دونوں کا وجود ضروری ہے، تہذیبی ترقی کے لیے ضروری ہے کہ دونوں اپنے اپنے وظائف وفرائض اپنی اپنی صلاحیتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے سرانجام دیں۔اور ایک دوسرے کے مددگار بنیں۔

اقبال کے نزدیک اسلام میں عورتوں پر سیاسی قومی زندگی میں حصہ لینے کے معاملے میں بھی کوئی پابندی نہیں۔صرف حد اعتدال اور نفسیاتی وفطری تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے۔ بالفاظِ دیگر اسلام میں عورتیں اپنے بعض بنیادی فرائض اور حدود کا خیال رکھتے ہوئے زندگی کے مختلف شعبوں میں حصہ لے کر تہذیبی ارتقا میں مددگار ثابت ہوسکتی ہیں اور جہاں تک بنیادی ذمہ داریوں اور فرائض سے عہدہ برا ہونے کے تقاضے کا تعلق ہے تو یہ تقاضا تو مردوں سے بھی ہے۔مگر اسے کیا کیجئے کہ ہمارے سماج کو تخلیقیت سے محروم کرنے والے بڑے جذباتی انداز میں

اقبال کا یہ شعر پڑھتے نظر آتے ہیں:

؎ ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار (ہُنر وران ہند، ضربِ کلیم)

حالانکہ یہاں اقبال عورت تو لذتیت کا حیلہ بنانے والے طرزِ عمل پر اعتراض کر رہے ہیں وگرنہ وہ بطور شاعر جانتے ہیں کہ کوئی بلا شبہ عظیم سماجی وفکری مقاصد کے حصول کے لئے ہی شاعری کرے تب بھی اُس کے شاعرانہ رموز وعلائم، تشبیہاتِ استعارات اور تمثال آفرینی کے تمام تر نظام میں نسائی جمالیات ہی عکس ریز ہوگی۔ اس کی ایک نمایاں مثال اسرارِ خودی میں اُس مقام پر دیکھی جاسکتی ہے جب اقبال اپنے معاصر شاعروں کو عجمی روایت کی بجائے عربی یا حجازی روایت سے اخذِ فیض کا مشورہ دیتے ہیں تو کہتے ہیں:

؎ دل بہ سلمائے عرب باید سپرد

اقبال کی شعری لفظیات ان کے شخصی تجربات ومحسوسات کے ساتھ ساتھ انگریزی میں رومانوی شاعری کے تخلیقی مطالعے کی بازگشت کی مظہر ہیں، چمکیلی اور تاباں تمثالیں اقبال کی منظومات میں ایسے آئیں کہ عمر بھر آفتاب، مہتاب، ستارہ، جگنو، شمع، صبح اور دریا وغیرہ ان کے شعری اُفق پر چھائے رہے، 'محبت'، 'حقیقتِ حسن'، 'پیام'، 'حسن وعشق'، ''۔۔۔کی گود میں بلی دیکھ کر'، 'وصال'، 'سلیمیٰ'، 'عاشقِ ہرجائی'، 'جلوۂ حُسن'، اور بالخصوص 'ایک شام' (دریائے نیکر، ہائیڈل برگ کے کنارے پر) جیسی نظموں کی فضا پر عورت اور اس کا تصور ایک تخیل زا، خیال افروز بلکہ حسی فیض رساں محرک کے طور پر نظر آتا ہے، موخر الذکر نظم کی حقیقی معنویت کا اندازہ ایما ویگے ناسٹ کے نام اقبال کے گرم جوش جذباتی مکاتیب سے ہوتا ہے۔۔۔اقبال کے اسی دور کی نظم ''زہد ورندی'' (بانگِ درا) بھی اس حوالے سے اقبال کی شاعرانہ شخصیت کے تشکیلی اجزاء کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے:

سنتا ہوں کہ کافر نہیں ہندو کو سمجھتا — ہے ایسا عقیدہ اثرِ فلسفہ دانی
سمجھا ہے کہ ہے راگ عبادات میں داخل — مقصود ہے مذہب کی مگر خاک اڑانی
کچھ عار اسے حُسن فروشوں سے نہیں ہے

عورت کو کوئی نہ کوئی درجہ زمانہ جاہلیت میں یا اُن معاشروں میں دیا جاتا رہا جہاں ذہنی، معاشی، سماجی ومعاشرتی پسماندگی تھی لیکن زمانے کے ساتھ ساتھ جہاں اُس کے شعور میں اضافہ ہو رہا ہے وہاں اُس نے اپنی تعلیم، محنت، جدوجہد اور لگن کے باعث مرادانہ سماج کے اس روّیے کو بدلنے کی کوشش کی ہے، علامہ اقبال نے مشرق ومغرب کے

معاشروں کی صورت کو نہ صرف دیکھا تھا بلکہ اُن سے میل جول بھی تھا وہ جانتے تھے کہ مغرب کی عورت کا اس کے معاشرے میں کیا کردار ہے اور مشرق کی عورت سے کیا تقاضا کیا جاتا ہے، اس لئے ہمیں فطری دلچسپی ہوسکتی ہے کہ فکرِ اقبال کی روشنی میں اقبال کا مشرقی عورت یا مسلمان عورت کے حوالے سے مثالی تصور کیا ہے؟ اس سلسلے میں اقبال کے کلام کے ساتھ ساتھ مکاتیب کا مطالعہ ایسے نکات سامنے لاتا ہے، جو بادی النظر میں تضاد کا منظر نامہ بناتے ہیں، مگر عورت کے حوالے سے اقبال کی شخصیت اور فکر کی تفہیم میں مدد دیتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ آج پاکستانی اور مسلم معاشرے میں تنگ نظری اور قدامت پسندی سے نبرد آزما عورت کی جدوجہد کو نئے معانی اور تقویت ملتی ہے۔

تہذیب و معاشرت کی بنیادی اکائی خاندان ہے۔ اقبال کے نزدیک ''خاندانی وحدت'' ''بنی نوع انسان کی روحانی زندگی کا جزو اعظم ہے۔''[1] اگر یہ وحدت منتشر ہو جائے تو پورا معاشرہ منتشر ہو کر رہ جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ خاندان ایک ایسا ادارہ ہے جو انسان کے روّیے اور طرزِ عمل کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے۔

علامہ اقبال عورت کی عظمت کے قائل تھے ان کے نزدیک یہ عطیۂ قدرت ہے۔ عورت کسی بھی معاشرے کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتی ہے، عورت کے بارے میں علامہ اقبال کے کلام میں جذباتی سے زیادہ فکری انداز ملتا ہے۔ عورت ان کے نزدیک صرف حُسن مجسمہ یا جذباتی تسکین کا ذریعہ ہی نہیں بلکہ سماج میں اُس کی اور حیثیتیں بھی ہیں۔ اقبال نے یہ انداز اُس وقت اختیار کیا جب انہوں نے ایک رومانوی شاعر کی جگہ سوشل ریفارمر کا منصب سنبھالا تو انہوں نے اپنے حُسن سے متاثر ہونے، عشقیہ اور رومانوی جذبات کو ایک خاص رُخ دیا، انہیں احساس تھا کہ اس وقت ہندوستان میں مسلمانوں کو ایک سماجی و فکری مصلح کی ضرورت ہے۔ انہوں نے بطور شاعر بعض نجی و شخصی اکساہٹوں پر قابو پایا اور حالی کی اس بات کو پیش نظر رکھا کہ

ع اے ماؤ، بہنو، بیٹیو، دنیا کی عزت تم سے ہے

چنانچہ اقبال کی شاعری میں ہندوستانی معاشرے اور تہذیب میں عورت کی مختلف حیثیتیں نمایاں ہوئیں اور اب وہ محبوب سے زیادہ ماں، بہن، بیوی اور بیٹی کے روپ میں مقدس کردار ادا کرتی نظر آتی ہے۔ اقبال کے کلام کو دیکھیں تو ''ضربِ کلیم''، ''جاوید نامہ'' اور ''بالِ جبریل'' میں عورت کو اس کے فرائض اور حسّیات کا احساس دلاتے ہیں۔ ان کے نزدیک عورت کا اوّلین منصب لذتِ تخلیق ہے:

راز ہے اس کے تپ غم کا یہی نکتہ شوق آتشیں لذتِ تخلیق سے ہے اس کا وجود

کھلتے جاتے ہیں اسی آگ سے اسرارِ حیات　　گرم اسی آگ سے ہے معرکہ بود و نبود

(عورت، ''ضربِ کلیم''ص:۱۰۹)

علامہ کے نزدیک عورت سماج میں آنے والی نسلوں کی خالق ہوتی ہے۔''امومیت'' اس کا تمدنی فرض ہے۔اچھے انسان پیدا کرنا، بچوں کی تعلیم وتربیت، ان کے خیالات کی اصلاح اوران کے عقائد کی تشکیل میں ماں کا اہم کردار ہوتا ہے۔عورت کے فطری فرائض، مرد وعورت کا تعلق، نوع انسانی کی بقا کا انحصار ماؤں پر ہے اور یہ سب عین اسلام کے مطابق ہے۔''مثنوی اسرار ورموز'' میں یہ عنوان ''در بیان معنی ایں کہ بقائے نوع از امومت است'' و''حفظ واحترام امومت اسلام است'' عورت ومرد کی رفاقت کے حوالے سے اہم ہیں اور یہ شعر:

نغمہ خیز از زخمۂ زن، سازِ مرد　　از نیازِ او دوبالا نازِ مرد

پوششِ عریانیِ مرداں زن است　　حُسنِ دل جُو عشق را پیراہن است

(ص:۱۴۹)

اقبال عورت کا شرف ''امومیت'' کو برقرار دیتے ہیں، اُن کے نزدیک اس صفت کی وجہ سے وہ تصویر کائنات میں رنگ بھرتی ہے۔اسی کے شعلوں سے حیات کے اسرار ورموز کھلتے ہیں اور لذت تخلیق سے آشنا ہوکر ہی گوہر سامنے لاتی ہے:

آغوش صدف جس کے نصیبوں میں نہیں ہے　　وہ قطرۂ نیساں کو بنتا نہیں گوہر

عورت کے لئے اقبال تعلیم بھی ضروری قرار دیتے ہیں کہ وہ بطور ماں دنیا کے ہر بڑے فلسفی، مصلح اور تخلیق کار کی تربیت کرتی ہے۔

مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن　　اسی کے شعلہ سے پھوٹا شرارِ افلاطوں

(عورت، ''ضربِ کلیم''ص:۱۰۶)

اقبال عورت کی سماجی اور معاشی حیثیت سے انکار نہیں کرتے لیکن ان کے نزدیک ''امومت'' اتنی بڑی ذمہ داری ہے اور اتنی بڑی عظمت ہے کہ اگر عورت محض اپنی مامتا یا امومت ہی احسن طریقے سے پورے کرلے اور اس کے علاوہ زندگی کے دوسرے شعبوں میں حصہ نہ لے تو بھی اس کی عظمت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔جب اقبال مغربی عورت کو اس تخلیقی قوت سے عاری یا بانجھ دیکھتے ہیں تو اور بھی شدت کے ساتھ امومت کی عظمت واہمیت کو اجاگر کرتے ہیں۔ان کے نزدیک اگر عورت کے بطن سے حسین جیسا محض ایک سچا اور انقلابی شخص ہی پیدا ہوجائے تو

گویا عورت نے اپنے منشائے وجود کو پورا کر دیا۔ محض یہی اس کی عظمت کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے اقبال چاہتے ہیں کہ عورتیں زندگی کے مختلف شعبوں میں ضرور کام کریں لیکن اپنے فرائض امومت سے غفلت نہ برتیں

تمدنی حالات کے بدلنے کے ساتھ مرد اور عورت کے کردار (Role) میں بھی
تبدیلیاں آ جاتی ہیں البتہ عورت اپنی بنیادی ذمہ داریوں سے پہلو تہی نہیں کر سکتی
اس کی ثانوی ذمہ داریوں میں تبدیلیاں آتی رہیں گی۔۔۔ اقبال بحیثیت
انسان عورت کی عظمت، اہمیت اور اس کے حقوق کے معترف تھے وہ عورت کے
مفاد ہی میں اس کی نسوانیت کو محفوظ رکھنے کا مشورہ دیتے ہیں۔۔۔'' [۲]

اقبال آزادی، ترقی اور شرف کے قائل تو دکھائی دیتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ یورپ کے تصوراتِ آزادیِ نسواں کو بھی ناپسند کر رہے ہیں۔ اُسے تہذیب و معاشرت کے لئے ''مرگ'' قرار دیتے ہیں۔ کئی مواقع پر علامہ نے مغربی تہذیب اور ان کی صرف دنیاوی تعلیم کو عورت کے لئے خطرہ قرار دیا:

تہذیب فرنگی ہے اگر مرگِ امومت ہے حضرتِ انساں کے لئے اس کا ثمر موت
جس علم کی تاثیر سے زن ہوتی ہے نازن کہتے ہیں اُسی علم کو اربابِ نظر موت
بیگانہ رہے دیں سے اگر مدرسۂ زن
ہے عشق و محبت کے لئے علم و ہنر موت
(عورت اور تعلیم ''ضربِ کلیم''، ص:۱۰۸)

یا

کوئی پوچھے حکیم یورپ سے ہند و یوناں جس کے ہیں حلقہ بگوش
کیا یہی ہے معاشرت کا کمال مرد بیکار و زن تہی آغوش
(ایک سوال ''ضربِ کلیم''، ص:۱۰۴)

کلام اقبال کی روشنی میں عورت کی نمائندگی اور مثالی عورت کا تصور حضرت فاطمۃ الزہراؓ کا کردار ہے جو مثالی بیٹی، بیوی اور ماں ہے۔ آپ کی مقدس و معصوم سیرت و کردار، اطاعت، سادگی، جفاکش اور ایثار پسندی کے لئے اقبال کا یہ مصرعہ یا اُن کی پوری شخصیت کو سامنے لاتا ہے:

ع آسیا گردان ولب قرآں سرا

''جاوید نامہ'' میں شرف النساء[۳] کے کردار میں اُس کی موت کے وقت جو اشعار ہیں وہ بھی ایسی عورت کا تصور سامنے لاتے ہیں جو اقبال کے نزدیک اس سماج میں بھرپور کردار ادا کرتی ہے:

بر لب او چوں دمِ آخر رسید — سوئے مادر دید و مشتاقانہ دید
گفت ''اگر از راز من داری خبر — سوئے ایں شمشیر و ایں قرآں نگر
ایں دو قوت حافظِ یک دیگراند — کائناتِ زندگی را محور اند
اندریں عالم کہ میرد ہر نفس — دخترت را ایں دو محرم بود و بس
وقتِ رخصت با تو دارم ایں سخن — تیغ و قرآں را جُدا از من مُکن
دل بآں حرفے کہ می گویم بنہ — قبرِ من بے گنبد و قندیل بہ

مومناں را تیغ با قرآں بس است
تربتِ مارا ہمیں ساماں بس است

اقبال کی شاعری میں عورت کا جو تصّور پیش کیا گیا ہے، وہ ایک مشرقی عورت کا تصور ہے جو کہ ان کے نزدیک اعلیٰ معاشرتی و سماجی اقدار، بلند اخلاق اور مذہبی روایات کی پاسداری کی امین ہے۔ اس سے یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ اقبال عورت کو گھر کی چار دیواری میں مقید کرنا چاہتے ہیں۔ مرد اور عورت کو ایک دوسرے سے دور رکھ کر عورتوں پر مردوں کی فوقیت چاہتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اقبال جب خود کو قوم کے ایک رہنما اور مفکر کے طور پر پیش کرتے ہیں تو اُن کے نظامِ فکر میں عورت کا مثالی کردار ایثار، اصلاح، تربیت اور پاکیزگی سے عبارت ہے، جبکہ اقبال کے اندر کا انسان اور شاعر اُن کی ذات اور تخلیقی اظہار میں زندہ رہا۔ یہاں میں اقبال کے خطوط میں سے وہ چند مثالیں دیتی ہوں جو اُن کے کردار کے اس پہلو کو اضح کرتی ہیں کہ وہ عورت کے حوالے سے کیا تصور رکھتے تھے۔

اقبال نے مہاراجہ کشن پرشاد کے نام ۳۰ر دسمبر ۱۹۱۵ء کو لاہور سے ایک خط لکھا اگرچہ خط طویل ہے تاہم اس کا ایک حصہ خاص طور پر عورت کے حوالے سے اہم ہے، لکھتے ہیں کہ:

> ''لندن میں ایک انگریز نے مجھ سے پوچھا کہ تم مسلمان ہو؟ میں نے کہا ''ہاں، تیسرا حصہ مسلمان ہوں''۔ وہ حیران ہو کر بولے ''کس طرح؟'' میں نے عرض کی کہ رسول اکرمؐ فرماتے ہیں مجھے تمہاری دنیا سے تین چیزیں پسند ہیں نماز، خوشبو اور عورت۔ مجھے ان تینوں میں سے صرف ایک پسند ہے مگر اس تخیل کی داد

دینی چاہیے کہ نبی کریمؐ نے عورت کا ذکر دو لطیف ترین چیزوں کے ساتھ کیا ہے، حقیقت یہ ہے کہ عورت نظامِ عالم کی خوشبو ہے اور قلب کی نماز۔''[۴]

اقبال مولوی انشاءاللہ خان کے نام ایک خط میں عدن سے سویز کے سفر کے حالات جو کہ بحری جہاز پہ کیا تھا، لکھتے ہیں کہ

''یہاں جو پہونچا تو ایک اور نظارہ دیکھنے میں آیا۔ تختہ جہاز پر تین اطالین عورتیں اور دو مرد وائلن بجا رہے تھے اور خوب رقص و سرود ہو رہا تھا ان عورتوں میں ایک لڑکی جس کی عمر تیرہ چودہ سال ہوگی نہایت حسین تھی۔ مجھے دیانت داری کے ساتھ اس بات کا اعتراف کرنا چاہیے کہ اس کے حُسن نے تھوڑی دیر کے لئے مجھ پر سخت اثر کیا، لیکن جب اس نے ایک چھوٹی سے تھالی میں مسافروں سے انعام مانگنا شروع کیا تو تمام اثر زائل ہوگیا کیونکہ میری نگاہ میں وہ حُسن جس پر استغنا کا غازہ نہ ہو بدصورتی سے بھی بدتر ہو جاتا ہے۔''[۵]

سیّد محمد تقی شاہ جو مولانا سیّد میر حسن کے بیٹے تھے اور اقبال کے بچپن کے دوست بھی انہیں خط لکھتے ہوئے ایک طوائف امیر بیگم۔[۶] کے متعلق اپنے وہ جذبات چھپا نہیں سکے، جوان کے نوجوانی کے تجربات کے غماز ہیں، مکتوب پر تاریخ نہیں، مگر قیاس کیا گیا ہے کہ ۱۹۰۳ء میں لکھا گیا۔

''امیر کہاں ہے خدا کے لئے وہاں ضرور جایا کریں مجھے بہت اضطراب ہے خدا جانے اس میں کیا راز ہے جتنا دور ہو رہا ہوں، اُتنا ہی اس سے قریب ہو رہا ہوں۔''[۷]

اقبال کی ازدواجی زندگی اور خاص طور پر پہلی بیوی اور اُن کی اولاد سے اقبال کا رویہ ایک مرتبہ پھر اُن کی بڑی بہو رشیدہ بیگم کی کتابوں کے باعث زیر بحث ہے، ایک خیال یہ ہے کہ اُن کے متمول پس منظر کے سبب شیخ عطا محمد یہ شادی کرانے اور پھر بگاڑ پیدا کرنے میں پیش پیش تھے۔ بہرطور اقبال کا اپنی بیوی سے متعلق ناپسندیدگی کا اظہار عطیہ فیضی کے نام ۹/اپریل ۱۹۰۹ء میں لکھے گئے ایک خط میں واضح ہے، لکھتے ہیں:

''مجھے اپنے بھائی ایک طرح کا اخلاقی قرضہ ادا کرنا ہے جو زنجیر پا بنا ہوا ہے، میری زندگی حد درجہ تلخ ہے۔ وہ مجھ پر میری بیوی مسلط کر رہے ہیں۔ میں نے

اپنے والد صاحب کو لکھ دیا ہے کہ انہیں میری شادی ٹھہرانے کا کوئی حق نہ تھا۔ بالخصوص جب کہ میں نے ایسے کسی کو حبالۂ عقد میں داخل ہونے سے دوٹوک انکار کر دیا تھا۔ میں اس کا نان نفقہ برداشت کرنے کو تو ضرور آمادہ ہوں لیکن اسے اپنے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی کو اجیرن بنانے کے لئے قطعی تیار نہیں ہوں۔ ایک انسان ہونے کے ناطے میرا بھی خوشی پر حق ہے۔ اگر سوسائٹی یا نیچر مجھے اس سے محروم کرتی ہے تو میں دونوں کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہوں اس کا واحد علاج یہی ہے کہ میں اس بد بخت ملک کو ہمیشہ کے لئے خیر باد کہہ دوں یا پھر شراب میں پناہ ڈھونڈوں جو خودکشی کو آسان تر بنا دیتی ہے۔''[۸]

۲۶/اکتوبر ۱۹۱۳ء کو مہاراجہ کشن پرشاد کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

''خود تین بیویاں رکھتا ہوں اور دو اولادیں ہیں۔ تیسری بیوی آپ کے تشریف لے جانے کے کچھ عرصہ بعد کی۔ ضرورت نہ تھی مگر یہ عشق و محبت کی ایک عجیب و غریب داستان ہے۔ اقبال نے گوارا نہ کیا کہ جس عورت نے حیرت ناک ثابت قدمی کے ساتھ تین سال تک اس کے لئے طرح طرح کے مصائب اُٹھائے ہوں، اُسے اپنی بیوی نہ بنائے۔ کاش! دوسری بیوی کرنے سے پیشتر یہ حال معلوم ہوتا۔ غرض کہ مختصر طور پر یہ حالات ہیں جو مجھے بسا اوقات مزید دوڑ دھوپ کرنے پر مائل کر دیتے ہیں۔''[۹]

ڈاکٹر سعید اختر درّانی نے جرمنی میں اقبال کے قیام، ایم۔اے کے لئے کیمبرج میں پیش کئے جانے والے تحقیقی مقالے کے میونخ یونیورسٹی (جرمنی) میں پی ایچ ڈی کے لئے پیش کئے جانے والا علمی تنازعے اور اقبال کا جرمن زبان کی ٹیچر مس ایما ویگے ناسٹ سے گرم جوش جذباتی لگاؤ کا تفصیل سے ذکر اپنی کتاب ''اقبال یورپ میں' کیا ہے، انہوں نے مس ایما کے نام اقبال کے مکتوبات کا ترجمہ بھی کیا ہے، جو سیّد مظفر حسین برنی نے کلیاتِ مکاتیب اقبال (جلد اوّل) میں شامل کئے ہیں۔

''ویگنیاسٹ، عزیزۂ من فرائیلائن ویگے ناسٹ۔

یہ آپ کا بڑا کرم تھا کہ آپ نے (خط) لکھا، لیکن بہت مختصر۔ میں اُس وقت تک

آپ کو نہیں لکھوں گا، جب تک آپ مجھے وہ خط نہیں بھیجتیں، جو آپ نے پھاڑ ڈالا ہے۔ یہ بڑی بے رحمی ہے۔ آپ ہائیڈل برگ (Heidel Berg) میں تو ایسی نہیں تھیں۔ شاید ہائیل برون (Heilbronn) کی آب و ہوا نے آپ کو بے مہر بنا دیا ہے۔''[۱۰]

۲ر دسمبر ۱۹۰۷ء کو بھی انہیں لکھا کہ

''میں زیادہ لکھ یا کہہ نہیں سکتا۔ آپ تصوّر کر سکتی ہیں کہ میرے وطن (؟) میں کیا ہے۔ میری بہت بڑی خواہش یہ ہے کہ میں دوبارہ آپ سے بات کر سکوں اور آپ کو دیکھ سکوں۔ لیکن میں نہیں جانتا کہ کیا کروں جو شخص آپ سے دوستی کر چکا ہو، اس کے لئے ممکن نہیں کہ آپ کے بغیر وہ جی سکے۔ براہ کرم میں نے جو لکھا ہے اس کے لئے مجھے معاف فرمایئے۔ میں سمجھتا ہوں کہ آپ اس قسم کے اظہارِ جذبات کو پسند نہیں کرتیں۔''[۱۱]

۲۰ر جنوری ۱۹۰۸ء کے مکتوب میں زیادہ واشگاف اظہار ہے مگر تہذیب کے پیرائے میں:

''شاید میرے لئے یہ ممکن نہ ہوگا کہ میں دوبارہ آپ کو دیکھ پاؤں۔۔۔۔ لیکن میں یہ ضرور تسلیم کرتا ہوں کہ آپ میری زندگی میں ایک حقیقی قوت بن چکی ہیں۔ میں آپ کو کبھی فراموش نہ کروں اور ہمیشہ آپ کے لطف و کرم کو یاد رکھوں گا۔''[۱۲]

۲۷ر جون ۱۹۰۸ء لندن سے واپسی سے قبل اقبال نے مس ایما ویگنیاسٹ کو خط لکھا:

''مت بھولئے گا کہ اگرچہ کئی ملک اور سمندر ہمیں ایک دوسرے سے جُدا کریں گے پھر بھی ہمارے درمیان ایک غیر مرئی رشتہ قائم رہے گا۔ میرے خیالات ایک مقناطیسی قوت کے ساتھ آپ کی طرف دوڑیں گے۔''[۱۳]

حقیقت میں مس ایما کے نام اقبال کا یہ تخلیقی جملہ گوئٹے اور کیٹس کے عشقیہ خطوط کے اعلیٰ ترین فقروں کا ہم پلہ ہے:

''میں اپنی ساری جرمن زبان بھول گیا ہوں لیکن مجھے صرف ایک لفظ یاد

ہے۔۔۔ایما''[۱۴]

۳۰/جولائی ۱۹۱۲ء کو لاہور میں ایما ویگیناست کے والد کی تعزیت کا خط لکھتے ہوئے انہیں اپنے ماضی کے خوبصورت لمحے یاد آجاتے ہیں:

''آپ کو یاد ہوگا کہ گوئٹے نے اپنے لمحۂ موت میں کیا کہا تھا''مزید روشنی'' موت مزید روشنی کی طرف ایک نئی راہ وا کرتی ہے اور ہمیں ان مقامات تک لے جاتی ہے جہاں ہم ابدی حسن وصداقت کے روبرو کھڑے ہوجاتے ہیں، مجھے وہ وقت بخوبی یاد ہے، جب میں نے گوئٹے کی شاعری آپ کے ساتھ پڑھی اور مجھے اُمید ہے کہ آپ کو بھی وہ پُرمسرت ایام یاد ہوں گے، جب ہم روحانی طور سے ایک دوسرے کے اس قدر قریب تھے اور میں محسوس کرتا ہوں کہ ہم اب بھی ایک دوسرے کے قریب ہیں۔ یہاں تک کہ میں روحانی لحاظ سے آپ کا شریکِ غم ہوں۔''[۱۵]

۳/جون ۱۹۰۸ء کا خط اُن کی جذباتی کیفیت کا عکاس ہے:

''یہ میری بہت بڑی تمنا ہے کہ میں ہندوستان لوٹنے سے پہلے آپ سے ملاقات کرسکوں۔ بے رحم نہ بنیئے، پلیز جلد خط لکھئے اور تمام احوال بتایئے۔ میرا جسم یہاں ہے، میرے خیالات جرمنی میں ہیں۔آج کل بہار کا موسم ہے، سورج مسکرا رہا ہے لیکن میرا دل غمگین ہے۔ مجھے کچھ سطریں لکھئے اور آپ کا خط میری بہار ہوگا۔''[۱۶]

جن خاتون دوستوں کو انہوں نے جذباتی ہوکر خط لکھے، اُن میں عطیہ فیضی اور ایما ویگیناسٹ اہم ہیں۔ عطیہ فیضی کے حوالے سے علامہ اقبال اور مولانا شبلی کے جذبات سے کون واقف نہیں؟ عطیہ فیضی کے نام چند خطوط میں اقبال نے جس طرح کے جذبات کا اظہار کیا ہے یہاں اُن اقتباسات کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ۱۷/اپریل ۱۹۰۹ء کو لاہور سے لکھے گئے خط کا ابتدائیہ دیکھیے:

''آپ کے مکتوب نے مجھے انتہائی سکون بخشا ہے۔ میں بھی آپ سے ملنے کا آرزومند ہوں اور اپنے تمام تر وجود کو آپ کے سامنے بے نقاب کردینا چاہتا

ہوں۔آپ فرماتی ہیں کہ آپ مجھ سے بہت سے سوال کرنا چاہتی ہیں۔بسم اللہ! آپ کے خطوط ہمیشہ محفوظ انداز میں رکھتا ہوں، کسی کی اُن تک رسائی نہیں اور آپ جانتی ہیں کہ میں آپ سے کوئی بات چھپاتا نہیں بلکہ ایسا کرنا گناہ سمجھتا ہوں۔ مجھے تسلیم ہے کہ میرے خط جیسا کہ آپ فرماتی ہیں بالکل طمانیت بخش نہیں لیکن انہی وجوہ کی بنا پر جو آپ نے گزشتہ عنایت نامہ میں بیان کی تھیں، ایسا ہونا ناگزیز تھا۔ مجھے فراموش کاری کا مرتکب نہ گردانیے ۔ یہ میری فطرت کے خلاف ہے۔''[۱۷]

۱۷/جولائی ۱۹۰۹ء کے ایک مکتوب میں لکھتے ہیں:

''کیا میں نے کبھی آپ کی رہنمائی کی ہے؟ آپ کو آموزش کی احتیاط ہی کب تھی؟ مجھے یاد ہے میں نے افلاطون سے آپ کو روشناس کرایا مگر بات وہیں ختم ہوگئی۔ہم نے اسے اتنا کم پڑھا کہ اس سلسلہ میں آپ کی علمی رہنمائی کے اعزاز کا قرار واقعی دعویٰ نہیں کرسکتا۔

آپ فرماتی ہیں کہ میں آپ کی خواہشات کے عدم احترام کا مرتکب ہوں، یہ واقعی عجیب بات ہے کیوں کہ میں نے تو ہمیشہ آپ کی خواہشات کا احترام ملحوظ رکھا اور آپ کی خوشنودی کے لئے امکان بھر کوشاں رہا ہوں۔البتہ جب کبھی کوئی امر ہی میرے حیطۂ اقتدار سے باہر ہوا تو میں مجبور رہا۔''[۱۸]

۷/اپریل ۱۹۱۰ء کو اقبال نے عطیہ فیضی کے نام ایک طویل خط لکھا جس میں وہ عطیہ فیضی کی کسی غلط فہمی کو دور کرنے کے لئے وضاحت کررہے تھے۔قیاس ہے کہ حیدرآباد ریاست سے وظیفہ طلبی کے حوالے عطیہ فیضی نے طعن آمیز پیرایہ اختیار کیا تھا، جس پر وہ لکھتے ہیں:

''ہمارے درمیان جو غلط فہمی ہوئی اس کے متعدد اسباب ہیں اور یہی اسباب غیری شعوری طور پر آپ کے دل و دماغ پر مسلط ہیں اور ان اسباب نے میری شومی قسمت سے آپ کو مجھ سے اس حد تک بدظن کردیا ہے کہ اب آپ مجھ پر دروغ بافی کی تہمت طرازی تک اُتر آئی ہیں اور میرے تعلقات کو خلوص وصداقت

سے معرّا سمجھتی ہیں۔۔۔۔ مائی ڈیر مس عطیہ! میرے متعلق کسی غلط فہمی میں مبتلا نہ ہو جایئے اور نہ ہی مجھ پر ایسا عتاب فرمایئے جو آپ کے خط سے ٹپک رہا ہے، آپ نے تمام حقیقت تو سنی نہیں۔ آپ کو میری اُن مشکلات کا جو میری روش کا باعث ہوئی ہیں کچھ اندازہ ہی نہیں، میرے روّیہ کی مفصل تشریح ایک طویل خط کی طالب ہے جس کی طوالت ناگواری کی حد تک پہنچ جائے گی اور شاید یہ داستانِ طویل متعدد خطوط کی طالب ہو، اور ایک نیاز نامہ اس کا متحمل نہ ہو سکے۔ مزید براں اس حقیقت سے کیسے انکار ہو سکتا ہے کہ کاغذ جذباتِ انسانی کی حرارت کا کب متحمل ہوتا ہے، اور کئی امور ایسے بھی تو ہوتے ہیں جن کا ضبطِ تحریر میں لانا مناسب نہیں ہوتا۔''[۱۹]

علامہ اقبال کی شاعری میں عورت کا مقام، مرد کی حاکمیت، ذہنی و عقلی لحاظ سے مرد کی برتری کے بعد ان کے مکتوب میں عورت کے حوالے سے جذباتیت، اپنائیت، محبت کی طلب، اپنا موقف سمجھانے کے لئے لجاحت سے کام لینا، خود اقبال کی تین بیویاں ان کے علاوہ مختلف خواتین سے ربط کا اعتراف اس پہلو کے مطالعے کی دعوت دیتا ہے کہ اقبال ذاتی زندگی میں صنف لطیف کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے لیکن غالباً ایک سوشل ریفارمر کی حیثیت سے یا ملکی نظم و نسق یا رہنمائی کے حوالے سے اُسے مرکزیت دینے سے گریزاں ہیں۔ مئی ۱۹۳۵ء میں سردار بیگم والدۂ جاوید کے انتقال کے بعد علامہ کو گھر بار اور بچوں کی دیکھ بھال کی بہت پریشانی تھی۔ ان کی اپنی بیماری نے اس مسئلہ کو اور بھی تکلیف دہ بنا دیا تھا۔ علی گڑھ کے پروفیسر رشید احمد صدیقی کی وساطت سے ایک جرمن گورنس ڈورالنٹ کی خدمات حاصل ہو گئیں جو کہ علی گڑھ کے ایک پروفیسر جرمن اہلیہ کی عزیزہ تھیں۔ ایک موقع پر اقبال نے حمید احمد خان کے استفسار پر ڈورالنٹ سے متعلق کہا کہ:

''بیچاری اپنے حالات کی وجہ سے مصیبت میں تھی اور ہے بڑی شریف عورت، بہت اچھی منتظم ہے بچوں کی تعلیم کے علاوہ اس نے گھر کا بہت سا اور کام کاج بھی سنبھال لیا ہے۔ ذرا فرصت ملتی ہے تو مان کے جھاڑنے پونچھنے میں لگ جاتی ہے یا باورچی خانے میں جا کر ہاتھ بٹاتی ہے میرا باورچی خانے کا خرچ اب ایک تہائی کم ہو گیا ہے۔ کبھی انگریزی میں خط لکھنا ہوتا ہے تو اسی کو لکھوا دیتا

ہوں۔''[۲۰]

ایک موقع پر حاجی نواب محمد اسماعیل خان رئیس وتاولی ضلع علی گڑھ کے نام (۱۱/اپریل ۱۹۱۳ء) ایک خط میں لکھتے ہیں کہ

''میں نے بار بار دیکھا ہے کہ مسلمان مستورات بوجہ جغرافیہ نہ جاننے کے اخبار اچھی طرح سمجھ نہیں سکتیں۔ آپ کا رسالہ اُن کے لئے از بس مفید ہوگا۔ قطع نظر اس کے کہ اُن کو موجودہ دنیا کے واقعات سمجھنے میں سہولت ہوگی۔ اس رسالہ کے مطالعہ سے اُن کے دائرہ نظر میں وسعت بھی پیدا ہوگی۔''[۲۱]

گویا نجی یا شخصی زندگی میں عورت کے حوالے سے اقبال کے روّیوں کی معنویت اپنی جگہ، مگر برصغیر پاک و ہند میں نہ صرف ایک مخصوص وقت میں تیز رفتار تبدیلی کی زد میں آنے والے سماج کے ادراک کے سبب اقبال کو اندازہ ہے کہ مسلم عورت کے گرد بڑی دیر تک مردانہ سماج کا روایتی محاصرہ قائم نہیں رہ سکتا۔ مغربی تہذیب اور تحریکِ نسواں کی بدولت حالات میں اور عورتوں کے مزاج اور طور طریقوں میں جو تبدیلی آ رہی ہے، اس کا اقبال کو بھی احساس ہے اور اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ خواتین کو بذات خود تحریک نسواں شروع کرنے پر اُکساتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک اسلام خود آزادیٔ نسواں کی ایک بہت بڑی ثقافتی تحریک ہے، لیکن یہ آزادی یورپ کی بے حدود آزادی سے مختلف ہے اور توازن و اعتدال سے ہمکنار ہے۔

''یہ تحریک بہت زور سے شروع ہونی چاہیے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ مسلمان عورتیں مسلمان قوم کی بہترین روایات کی حفاظت کر سکتی ہیں بشرطیکہ وہ اصلاح کا صحیح اور عقلمندانہ راستہ اختیار کریں اور ترکی یا دیگر یورپین ممالک کی عورتوں کی اندھا دھند تقلید کے درپے نہ ہو جائیں۔''[۲۲]

''عورت کو آزادی خود شریعت اسلامی نے دے رکھی ہے، مصطفٰے کمال کیا دیں گے؟ ہاں مدر پدر آزادی کی شریعت اسلامی نے کبھی اجازت نہیں دی۔ نہ کوئی ہوش مند انسان کبھی اس کی خواہش کرے گا۔ بے جا آزادی سے ترکی میں یورپین قسم کا ناچ شروع ہوا۔ اسی مصطفٰے کمال کو وہ ناچ حکماً بند کرنا پڑا۔''[۲۳]

بقول ڈاکٹر یوسف حسین خان:

''حقیقت میں اقبال کا نقطۂ نظر اس باب میں یہ نہیں کہ وہ عورتوں کی ترقی کے خلاف ہے ہاں وہ ان طریقوں کے خلاف ہے جو آزادئ نسواں کی تحریک نے اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے اختیار کیے ہیں۔''[۲۴]

انہیں اندازہ تھا کہ عالمِ اسلام میں ترکی، مصر اور ایران کے بعد خود ہندوستان میں بھی عورت کے لئے مغربی تمدن کی آزادیاں اور حقوقِ آزادی بہت زیادہ ترغیب پیدا کر رہے ہیں، یورپی استعمار کے منفی اثرات اپنی جگہ مگر ان کے زیرِ استعمال ٹیکنالوجی اور زندگی میں سہولتیں پیدا کرنے والے وسائل ان کی نوآبادیوں میں بھی پُرکشش تبدیلیاں لا رہی تھیں، اس لئے اقبال کو احساس تھا کہ محض مشرقی اقدار اور مذہبی عظمت کے اعلان کے سہارے تبدیلی کے عمل کو روکا نہیں جا سکتا، اس لئے وہ تعلیمِ نسواں کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے ساتھ عورت کی بنیادی توقیر کو دل سے تسلیم کر کے اس کے لئے مغرب کی بجائے مشرق سے ایسی خواتین تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو نمائندہ ہوں۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ پاکستان کی طرح فکرِ اقبال پر بھی لوگوں کے جامد اور یک رُخے ذہن نے اپنے اثرات مرتب کئے ہیں۔ اقبال خود جمود کے مخالف تھے لیکن ہمارے یہاں ان کی فکر کو ایک ہی رُخ عطا کیا گیا۔ ان کے اشعار کی معنویت اور شعر خوانی کو ایک ہی زاویے سے پرکھا گیا اور اوہ زاویہ تھا اقبال کو ایسے سوشل ریفارمر کے طور پر پیش کرنا جس کے یہاں جذبات عقل پر فوقیت رکھتے ہوں۔

اقبال کے دور سے لے کر آج تک تہذیب وتمدن میں متنوع تبدیلیاں آ چکی ہیں۔ دنیا بطور خاص مغرب میں تحریک نسواں بھی عروج پر ہے۔ یقیناً پاکستانی عورت بھی اکیسویں صدی میں قدم رکھ چکی ہے۔ اس کے اردگرد بھی ترقی یافتہ دنیا موجود ہے جس میں وہ اپنا رول ادا کر سکتی ہے۔ پہلے کی نسبت آج مسلم ممالک میں عورتیں بھی ڈاکٹر، انجینئر، پروفیسر، نرس، بینکار، سیاستدان، ماہرین معاشارت وغیرہ کی حیثیت سے کام کر رہی ہیں اور ظاہر ہے اسلام نے بھی اِس سلسلے میں عورتوں پر کوئی پابندی نہیں لگائی۔ ویسے بھی آبادی کے آدھے حصے کو معاشی سرگرمیوں سے الگ کر کے معاشی ترقی حاصل کرنا ناممکن ہے۔ اس سلسلے میں اس ذہنی صحت مندی کو پیدا کرنا اور اسے قائم رکھنا ضروری ہے جس کا اقبال تذکرہ کر چکے ہیں۔

آج پاکستانی معاشرہ میں بھی عورت کے متعلق معاشرتی تصورات میں تبدیلی رونما ہو رہی ہے اگرچہ ہمارے معاشرے میں عورت ابھی روایتی تصورات کے تحت چار دیواری میں بھی زندگی بسر کر رہی ہے تاہم جدید مغربی تہذیب اور میڈیا کے اثرات کی بدولت ایسے طبقات بھی موجود ہیں جن میں عورت سماجی میدانوں میں اپنی خدمات

سرانجام دے رہی ہے اور یقیناً یہ انہی طبقات کی ذمہ داری ہے کہ وہ عورت کو جاگیردرانہ سماج اور چار دیواری کی قید سے آزاد کرائیں اور اس کے ساتھ عورت کے حوالے سے جدید تصورات میں توازن بھی پیدا کریں۔ رموز بیخودی کا وہ قصہ پیش نظر رکھنا چاہیے جہاں اقبال یہ کہتے ہیں:

درمصافے پیشِ آں گردوں سریر　　دخترِ سردارِ طے آمد اسیر
پائے در زنجیر و ہم بے پردہ بود　　گردن از شرم و حیا خم کردہ بود
دخترک را چوں نبیؐ بے پردہ دید　　چادرِ خود پیشِ روے او کشید

میرے نزدیک ''چادر'' کا تصور دراصل حفظ وحرمت عورت کا تصور ہے یہ احترام اور حفاظت نہ تو چار دیواری میں قید ہوکر حاصل ہوسکتی ہے اور نہ مادر پدر آزادی سے، بلکہ یہ چادر، یہ حفظ وحرمت ان دونوں کے درمیان توازن سے حاصل کی جاسکتی ہے۔ میرے نزدیک یہی اقبال کے تصورات کی بنیاد بھی ہے۔ مندرجہ بالا اشعار میں اقبال نے ذکر کیا ہے کہ ایک مرتبہ سرکار رسالت مآب کے روبرو حاتم کی بیٹی قیدی کے طور پر بے چادر ہوکر کے لائی گئی تو سرکار رسالت مآب نے اسے بے پردہ دیکھا تو اس کے سر پر اپنی چادر اوڑھا دی اس کے بعد کے شعر میں اقبال مناجات کے پیرائے کہتے ہیں:

ما ازاں خاتونِ طَے عریاں تریم
پیشِ اقوامِ جہاں بے چادریم
(کلیات اقبال فارسی، ص۲۰)

یعنی آج ہم دنیا میں اس سے بھی زیادہ عریاں ہیں اور رسوا ہو چکے ہیں یہ ایک طرح پاکستانی سماج کمزور طبقات کی فریاد سے مماثل ہے۔ جن کی محرومی پر کسی بھی شعلہ بیاں مقرر کی خطابت پردہ نہیں ڈال سکتی۔

# حوالہ جات


۱۔ بحوالہ ''مقالاتِ اقبال'' (ملتِ بیضا پر ایک عمرانی نظر)، مرتبہ عبدالواحد معینی، ص: ۱۷۷۔

۲۔ طالب حسین سیال، ''اقبال اور انسان دوستی''، ص ۲۴۴-۲۴۷۔

۳۔ شرف النساء بیگم نواب خان بہادر خاں کی بیٹی تھیں، جو شاہ عالم بادشاہ کے زمانہ میں پنجاب کے گورنر تھے۔ ان کے والد یعنی شرف النساء کے دادا نواب عبدالصمد خاں بھی بہادر شاہ بادشاہ کے عہد میں پنجاب کے گورنر رہ چکے تھے، انہوں نے ہی بندہ بہادر کے فتنہ کا استیصال کر کے اسے قید کیا تھا، شہر کے شمال میں اور شالامار باغ کے راستہ میں جہاں اب بیگم پورہ کا گاؤں آباد ہے۔ اس زمانہ میں یہاں نواب کے محلات تھے، نواب عبدالصمد خاں کی بیگم کی طرف منسوب ہو کر اس آبادی کا نام بیگم پورہ پڑ گیا۔ ان دونوں نوابوں کی قبریں اب بھی یہاں موجود ہیں۔

شرف النساء بیگم نے محلات میں ایک چبوترہ بنوا رکھا تھا۔ سیڑھی لگی رہتی تھی۔ بیگم کا معمول تھا کہ نماز فجر کے بعد روزانہ اس چبوترہ پر بیٹھ کر کلام مجید کی تلاوت کرتیں۔ ایک مرصع تلوار پاس رکھی رہتی۔ تلاوت ختم کر چکتیں تو قرآن پاک بند کر کے اس کے پاس تلوار رکھ کر نیچے آ جاتیں۔ مرنے کے بعد وصیّت کے بموجب بیگم کو اسی چبوترہ میں دفن کیا گیا اور قرآن شریف اور تلوار قبر پر رکھ دی گئی۔ (بحوالہ محمد طاہر فاروقی۔ سیرِ اقبال، طبع سوم ۱۹۶۹ء قومی کتب خانہ، لاہور، ص: ۴۳۷۔۴۳۸)

۴۔ بحوالہ ''کلیات مکاتیب اقبال'' جلد اوّل (۱۸۹۹ء تا ۱۹۱۸ء) مرتبہ سیّد مظفر حسین برنی، اُردو اکادمی، دہلی، اشاعت چہارم ۱۹۹۳ء، ص ۳۳۷۔

۵۔ بحوالہ ''کلیات مکاتیب اقبال''، ص: ۱۰۴۔

۶۔ ''مکاتیب اقبال'' کے مرتب سیّد مظفر برنی نے حاشیے میں لکھا ہے کہ امیر بیگم کا تعلق طوائفوں کے گھرانے سے تھا، اس خاندان کی بیشتر تائب ہو چکی تھیں۔ امیر بیگم فارسی شاعری کا ذوق رکھتی تھیں اور اقبال اسی وجہ سے اُن سے بہت متاثر تھے۔

۷۔ بحوالہ ''کلیات مکاتیب اقبال''، جلد اول، ص: ۲۷

۸۔ .....ایضاً،.....ص: ۱۷۴

۹۔ .....ایضاً،.....ص:۲۶۰

۱۰۔ .....ایضاً،.....ص:۱۳۲-۱۳۳

۱۱۔ .....ایضاً،.....ص:۱۳۶

۱۲۔ .....ایضاً،.....ص:۱۲۹

۱۳۔ .....ایضاً،.....ص:۱۳۷

۱۴۔ .....ایضاً،.....ص:۱۴۵

۱۵۔ .....ایضاً،.....ص:۲۳۶

۱۶۔ .....ایضاً،.....ص:۱۳۵

۱۷۔ .....ایضاً،.....ص:۱۶۷-۱۶۶

۱۸۔ .....ایضاً،.....ص:۱۷۹-۱۷۸

۱۹۔ .....ایضاً،.....ص:۱۹۲-۱۹۱

۲۰۔ سعید راشد، مکالماتِ اقبال، ص:۳۰۵-۳۰۶۔ بک کارنر پبلشرز، جہلم، ۱۹۸۸ء

۲۱۔ بحوالہ ''کلیات مکاتیب اقبال'' جلد اول، ص۲۴۹۔

۲۲۔ بحوالہ ''مقالاتِ اقبال''، (شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا رتبہ'') مرتبہ: عبدالواحد معینی، ص۳۲۷

۲۳۔ .....ایضاً.....، ص۳۲۶

۲۴۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''روحِ اقبال''، ۲۴۴

# قبل از فرید- پنجاب کے ادبی رجحانات

ڈاکٹر سعید بھٹہ *

**Abstract:**
This article deals with the literary tradition of Punjab before "Baba Farid" Scholars were once agreed then the tradition of Urdu & Punjabi Literature begins from Baba Farid, but this article traces this tradition beyond "Baba Farid". It tells us that those were Naths Jogies and Sidhs who contributed at the early stage of this literary concern.

[1]

پنجابی زبان و ادب کی اکثر کتابوں میں یہ جملہ مسلمہ حقیقت کے طور پر دُہرایا جاتا ہے کہ حضرت بابا فرید الدین مسعود گنج شکر (1280ء-1188ء) (1) پنجابی کے پہلے شاعر ہیں۔ ایک اعتبار سے یہ درست بھی ہے کہ اُن سے پہلے کے شُعراء کا زیادہ کلام سامنے نہیں آ سکا۔ بابا فرید سے قبل پنجابی شاعری کی دو رجحان ساز تحریکیں ناتھ پنتھ اور اسماعیلی فکر موجود تھیں جن کے پنجابی ادب و ثقافت پر گہرے نقوش نظر آتے ہیں۔ پنجاب کے مایہ ناز محقق بابا گرونانک (1539ء-1469ء) (2) نے جب ہندوستان کے مختلف علاقوں کا سفر کیا تو بلا امتیاز مذہب اس عہد کے دانشوروں سے مکالمہ کیا۔ انہیں جن دانشوروں کی فکر سے اختلاف تھا ان کے نقائص کی نشاندہی کی لیکن جس فکر سے اتفاق تھا اس کی تعریف کی۔ اگر ان کے روحانی رہنماؤں میں شاعری کی روایت موجود تھی تو گدی نشینوں یا چیلوں کی اجازت سے اسے اپنی بیاض میں رقم کیا۔ بابا فرید کی پنجابی شاعری بھی ان کے گیارہویں جانشین شیخ ابراہیم کی اجازت سے ہی گرونانک نے محفوظ کی جواب ''آدی گرنتھ'' کا حصہ ہے۔(3)

دسویں صدی سے پندرہویں صدی عیسوی تک ناتھ، سِدھ، جوگیوں کی فکر برعظیم پاک و ہند میں بالعموم اور پنجاب میں بالخصوص اپنے زوروں پر تھی۔ بابا گرونانک بچپن سے ہی ناتھ جوگیوں کو جانتے تھے کیونکہ یہ تلونڈی (ننکانہ صاحب) کے نواح میں بھی ڈیرے جماتے تھے۔ جب گرونانک نے برعظیم پاک و ہند کے دانش مندوں سے مکالمے کیے تو ناتھ پنتھیوں سے ملاقات بھی ضروری تھی۔ آپ کی سیرت پر لکھی کتاب ''پُراتن جنم ساکھی'' میں ناتھوں سے ''پہلی اُداسی'' (4) ''دوسری اُداسی'' (5) اور ''پانچویں اداسی'' (6) کے دوران مکالمہ ملتا ہے۔ گرونانک

* اُستاد شعبہ پنجابی، اورینٹیل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

کی شاعری میں مچھندر ناتھ (7) اور گورکھ ناتھ (8) کے نام بھی موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ مچھندر ناتھ اور گورکھ ناتھ آپ سے صدیوں پہلے گزرے ہیں لیکن سکھ دانشور اسے ناتھوں کی فکر سے خطاب کرنا کہتے ہیں۔ انہوں نے ناتھوں کی تپسیا، گرہستی جیون کا ترک اور عورت سے دُوری کی مذمت کی ہے۔ وہ ترک دنیا کے قائل نہ تھے۔ انتخاب اور اختلاف لازم وملزوم ہیں اور گرونانک اپنے سکھوں کی تربیت کیلئے انتخاب ترتیب دے رہے تھے۔ نظری اختلاف کی اس صورت میں ناتھوں کی شاعری انتخابِ نانک کا حصہ نہ بن سکی۔

اسماعیلی پیروں میں سید نورالدین ستگر (1079ء) (9) پیر شمس ملتانی (1267-1180ء) (10) اور پیر صدرالدین (1409-1290ء) (11) گیارہویں سے چودھویں صدی تک اُچ، ملتان، سندھ اور گجرات میں تبلیغ کررہے تھے اور وہ شاعر بھی تھے۔ پیر شمس اور گرونانک کے درمیان ایک مکالمہ کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ موہن سنگھ نے نانک کی منظوم سیرت میں اس واقعہ کو یوں لکھا:

جیہڑے ویلے گُرو جی پُجے وچ مُلتان — تھاں شمس تبریز دی ڈیرا کیتا آن
خبر اوہناں دے آن دی پہنچی لوکاں تک — دودھ کٹورا بھیجیا، پیراں نکو نک
بھاو، اگے ہی شہر ایہہ بھریا پیراں نال — بابے نانک سمجھ کے کول ایہہ سوال
(12)

موہن سنگھ نے پیر شمس کو تبریزی لکھا ہے جو کہ غلط العام ہے۔ مولانا روم کے مرشد شمس تبریزی اور پنجابی شاعر شاہ شمس سبزواری دو علیحدہ شخصیتیں ہیں۔ ملتان میں شاہ شمس سبزواری کا مزار ہے۔ شاہ شمس سبزواری تیرہویں صدی عیسوی میں شعر لکھ رہے تھے اور گرونانک کا عہد پندرہویں سولہویں صدی کا ہے۔ اگر سکھوں کی مذہبی روایات کے مطابق اسے روحانی مکالمہ بھی تسلیم کرلیا جائے تو اس سے یہ نتیجہ باآسانی نکالا جاسکتا ہے کہ بابا گرونانک اسماعیلی پیروں کی روایت سے واقف تھے۔ انہوں نے اسماعیلیوں کی شاعری کو بھی ''آدی گرنتھ'' میں شامل نہیں کیا۔

جدید پنجابی ادب کے محققین میں ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے ''پنجابی ادب دی مختصر تاریخ'' میں ناتھ پنتھی شُعراء گورکھ ناتھ، چرپٹ ناتھ اور چورنگی ناتھ کے مختصر تعارف کے ساتھ شبد شلوکوں کے نمونے دیئے ہیں۔ (13) ان کے تتبع میں مشرقی پنجاب کے ادبی مورخین نے ناتھ جوگیوں کی شاعری پر بحث کی ہے لیکن اسماعیلی پیروں کے 'گنان' ان ادبی تاریخوں میں جگہ نہ پاسکے۔ عبدالغفور قریشی نے شاہ شمس سبزواری کو ''پنجابی ادب دی کہانی'' میں شامل کیا ہے (14) لیکن دوسرے اسماعیلی شعراء کے متعلق ان کے تذکرہ میں بھی معلومات نہیں ملتیں۔ پنجابی ادب

کے محققین نے ناتھ جوگیوں اور اسماعیلی پیروں کے کلام کی ترتیب وتدوین کی طرف ابھی تک سنجیدگی سے توجہ نہیں دی۔

[2]

جوگ جسے سنسکرت میں یوگ کہتے ہیں کے معنی جُڑنا، میل اور ملاپ وغیرہ کے ہیں۔ ہندو فلسفہ میں صنمیاتی دور سے موجودہ عہد تک موضوعات کا تنوع پایا جاتا ہے۔ اس میں معروضیت اور موضوعیت دونوں کے بے پایاں رنگ موجود ہیں۔ جوگ کو انسان کی باطنی زندگی سے زیادہ علاقہ ہے۔ جوگ کے بارے میں اُپنشدوں اور گیتا میں اشارے ملتے ہیں۔ لیکن اس کی اصطلاحوں کو فلسفیانہ معنی پتنجلی نے دیئے۔ ڈاکٹر رادھا کرشنن کے مطابق:

> "The word Yoga is used in a variety of senses. It simply means "method". It is often used in the sense of yoking. In the Upanisads and the Bhagavadgita, the soul in its worldly and sinful condition is said to live separate and estranged from the supreme soul. The root of all sin and suffering is separation, disunion, estrangement. To be rid of sorrow and sin, we must attain spiritual unification, the conscious of two in one, or Yoga. In Patanjali, the Yoga does not mean union, but only effort, or, as Bhoja says,
> separation (Vi yoga) between purusa and prakrti" (15)

اُپنشدوں کے علاوہ یہ تصور بُدھوں کے ہاں بھی موجود ہے۔ ہندو صنمیات کے مطابق جوگ کا پنتھ شِو یا مہادیو سے بنا ہے جو خود بھی جوگ کی منزلوں سے گزرا تھا۔ ''شری شِو مہاپُران'' کے ترتیہ کھنڈ میں لکھا ہے:

> ''برہما جی بولے۔۔۔۔ ہے نارد! ہما چل کی بات سن کر سب پروتوں نے اس پر کار کہا۔۔۔۔ ہے راجن! ہمیں سرو پرتھم اس یوگی کے پاس پہنچ کر اس کی پریکشا لے لینی چاہیے۔''(16)

شِو جی سادہ دل اور بھولے مزاج کے دیوتا ہیں۔ وہ اپنے پجاریوں پر جلدی مہربان ہو جاتے ہیں اسی لیے انہیں بھولا ناتھ بھی کہا جاتا ہے۔ دسویں صدی عیسوی میں ناتھ پنتھیوں نے اسے باقاعدہ ایک تحریک کی شکل دی۔ تاریخ میں تو ناتھ پنتھ کے بانی مچھندر ناتھ ہیں۔ یہ پنتھ ان کے چیلے گورکھ ناتھ کی شخصیت کی وجہ سے شہرت کی

بلندیوں تک پہنچا۔ گورکھ ناتھ کی شخصیت اور پنتھ کے بارے میں کئی کرامات، لوک کہانیاں اور مبالغے موجود ہیں جن کے بوجھ تلے حقیقت دب جاتی ہے۔ برعظیم پاک و ہند میں نو ناتھ اور چوراسی سِدھ مشہور ہیں۔ ان کی بعض مماثلتوں کی وجہ سے عوام نے انہیں ایک ہی دبستان بنا دیا ہے۔ اکثر محققین بھی انہیں ایک ہی ڈسپلن مانتے ہیں۔ ''انسائیکلو پیڈیا آف انڈین لٹریچر'' کے مطابق سِدھ اور ناتھ الگ الگ دبستان ہیں۔

> "The Siddhas were traditionally atheists (Anatma-vadin) and antagonistic to the vedas, while the Nathas were theistic (Atma-vadin). Both of them were contemporaneous and Tantrik elements were common to them. Contrasting conceptions regarding the nature of Shiva and Shakti separated them. The Nathas strictly followed celibacy; but the Siddhas did not, nor did they quote any commonly accepted seripture as their testimony." (17)

گورکھ ناتھ کا پنتھ جنوبی ایشیا میں بے حد مقبول ہوا۔ اس کے چیلے ملک کے کونے کونے میں پھیل گئے بعض نے تو اپنے نام سے بھی پنتھ شروع کیے لیکن عوام میں گورکھ ناتھیوں کو گورکھ ناتھی، جوگی، درسنی اور کن پھٹوں کے نام سے ہی یاد کیا جاتا ہے۔ بریگس کے لفظوں میں:

> "The followers of Gorakhnath are known as Yogi, as Gorakhnathi, and Darssani, but most distinctively as Kanphata. The first of these names refer to their traditional practice of Hatha Yoga, the second to the name of their reputed founder, the third to the huge ear-rings which are one of their distinctive marks, and the "fourth to their unique practice of having the cartilege of their ears split for the insertion of the ear rings." (18)

گورکھ ناتھ کے عہد، شخصیت، جنم بھومی اور تصانیف کے بارے میں کئی غلط فہمیاں پائی جاتی ہیں۔ گورکھ ناتھ کے عہد کے بارے میں نویں صدی سے چودھویں صدی عیسوی تک کے حوالے ملتے ہیں۔ انہی اُلجھنوں کے باعث بعض محققین نے اسے شِو کا ہی کوئی روپ قرار دے دیا ہے، جو تاریخی شخصیت نہیں۔ جدید ہندی سکالرشپ نے

سنسکرت کے گرنتھوں اور تاریخی شواہد سے مچھندر ناتھ کا عہد دسویں صدی عیسوی قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر دیوندر سنگھ نے ہزاری پرساد دِوّیدی کے حوالے سے لکھا ہے:

''مینپا سدھ کو تبّتی روایت کے مطابق مچھندر ناتھ کا باپ تسلیم کیا گیا ہے جو راجا دیو پال (849ء-809ء) کا ہم عصر تھا۔ یوں بھی مچھندر ناتھ دسویں صدی کے پہلے نصف یا آخری سالوں کا مانا جاسکتا ہے۔'' (19)

اسی طرح کئی داخلی اور خارجی شواہد سے مچھندر ناتھ کا عہد دسویں صدی مانا گیا ہے۔ گورکھ ناتھ اس کا چیلا تھا ظاہر ہے کہ دونوں کا عہد ایک ہی ہوسکتا ہے۔ ہزاری پرساد دِوّیدی، شمبھو ناتھ پانڈے اور پرشوتم پرشاد آسو پا بھی کافی بحث وتمحیص کے بعد اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ گورکھ ناتھ کا عہد دسویں صدی عیسوی ہے۔ (20)

گورکھ ناتھ برعظیم پاک و ہند کی ثقافتی تاریخ میں لیجنڈ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس خطہ میں ان کی کئی یادگاریں ہیں اور کتنے ہی دیہات ان کے نام سے منسوب ہیں۔ ان کی جائے پیدائش کے بارے میں بھی کئی روایات ملتی ہیں لیکن اکثر محققین متفق ہیں کہ انہوں نے اپنی زندگی کا زیادہ تر حصہ پنجاب میں گزارا۔ ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے لکھا ہے کہ گورکھ ناتھ گورکھ پور، تحصیل گوجر خان، ضلع راولپنڈی میں پیدا ہوئے۔ (21) بعض محققین نے ان کے درج ذیل شعر سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان کی ذات سُنار تھی۔

سونا لیوں رس سونا لیوں
میری جاتی سُنیاری رے
(22)

گورکھ ناتھ کے آباؤ اجداد کا پیشہ کیا تھا؟ اس سے آپ کی فکر پر کوئی خاص اثر نہیں پڑتا۔ ان کی رچنا سے یہ عیاں ہے کہ انہوں نے عوام سے ہی رابطہ مستحکم کیا۔

ان کی تصانیف کے بارے میں بھی کئی مبالغے ملتے ہیں اور انہیں سنسکرت کی درجنوں کتابوں کا لکھاری بھی کہا جاتا ہے۔ سنسکرت کے گرنتھوں کے بارے میں مستند حوالے نہیں ملتے لیکن مقامی زبان میں 'بانی' ہندوستانی زبانوں کی ادبی تاریخ میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اپنے گرو مچھندر ناتھ سے زیادہ نام کمانے کا ایک بڑا راز یہ بھی تھا کہ گورکھ ناتھ نے اپنے افکار کی ترویج کیلئے مقامی زبانوں کا انتخاب کیا۔ جدید ہندی سکالرشپ میں پیتمبر دت بڑتھوال نے ''گورکھ بانی'' مرتب کی۔ ہزاری پرساد دِوّیدی نے ''ناتھ سادھوؤں کی بانیاں'' ترتیب دی ہیں۔ (23) انہوں نے گورکھ

ناتھ سمیت کئی دوسرے پنجاب کے ناتھوں کو بھی ہندی شاعر تسلیم کیا ہے۔اس کے ساتھ ہی وہ شک کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ کہیں کہیں ان شُعراء کے ہاں دوسری زبانوں کے الفاظ بھی آ جاتے ہیں۔ دراصل ناتھ پنتھ کا پھیلاؤ بہت وسیع ہے۔ ناتھوں نے ہندوستان کے دوسرے صوبوں میں بھی پنتھ قائم کیے۔ان پنتھیوں نے مقامی زبانوں میں شاعری بھی کی۔ کیا پنجاب کے ناتھ پنتھی اپنے ہم زبانوں کو دوسری زبانوں میں تبلیغ کرتے تھے؟ ان فکری مغالطّوں کے حوالے سے چند معروضات پیش خدمت ہیں۔

گورکھ ناتھ کو ناتھ پنتھ کا صحیح بانی مانا جاتا ہے جن کی شخصیت کے سحر سے ناتھ پنتھ خوب پھیلا۔ان کے متعلق پنجابی، نیپالی، راجستھانی، سندھی، ہندی، ملیالم اور بنگالی میں کئی کہانیاں ملتی ہیں۔ گورکھ ناتھ کے چیلے اور پیروکار اپنے پنتھ کی ترویج کیلئے ان کی شاعری بھی لوگوں کو سناتے ہوں گے۔اس طرح راویوں اور عقیدت مندوں کی وجہ سے ان کے اشعار میں دوسری زبانوں کا ذخیرہ الفاظ شامل ہونا فطری امر تھا۔

ناتھ پنتھ کے عروج کا زمانہ دسویں سے پندرہویں صدی عیسوی ہے۔خصوصاً پنجاب اور راجستھان ناتھوں کے مراکز مانے جاتے تھے۔اسی عہد میں اس تحریک کو تین بڑے فکری دھاروں کا سامنا کرنا پڑا۔مسلمان صوفیاء میں سے چشتی، سہروردی اور اسماعیلی پیر بھی اس خطے میں پہنچ چکے تھے۔چشتی سلسلہ نے پنجاب، راجستھان اور دِلی کو اپنا مرکز بنایا اور یہاں سے ان کے خلفاء پورے ہندوستان میں پھیل گئے۔سہروردی سلسلہ نے پنجاب، سندھ اور گجرات میں درگاہیں قائم کیں۔اسماعیلی پیروں کے مراکز بھی پنجاب، سندھ اور گجرات تھے۔ پندرہویں سولہویں صدی کے پنجابی شاعر بابا گرونانک نے اپنا مت پنجاب میں قائم کیا۔ ہندوستان کے اندر سے اُبھرنے والی بھگتی تحریک میں بھی عوام الناس کیلئے بہت کشش تھی۔ناتھ فکر کیلئے یہ تحریکیں بہت بڑا چیلنج تھیں۔محمد حسن کے مطابق:

> ''صوفیوں کو جن لوگوں سے عوام کی مقبولیت حاصل کرنے کیلئے مقابلہ کرنا ہوتا
> تھا وہ یہی یوگی فقیر اور ناتھ پنتھی تھے، ان سے بحث مباحثے بھی ہوتے تھے،
> کرامات میں بھی ایک دوسرے کا مقابلہ ہوتا تھا۔(24)

تیرہویں صدی کے پنجابی شاعر بابا فرید کی شاعری میں ناتھوں کے ناموں کا سراغ تو نہیں ملتا لیکن غالب گمان یہی ہے کہ ان کے شلوکوں میں مونڈے سروں والے اور جنگلوں میں پھرنے والوں کی طرف جو اشارے ملتے ہیں، وہ یہی جوگی ہو سکتے ہیں:

مناں! مُن مُنایاں، سِر مُنے کیا ہوءِ

کیتی بھیڑاں مُنیاں، سُرگ نہ لدھی کوءِ

(25)

فریدا جنگل جنگل کیا بھویں، ون کنڈا موڑیں

وسی رب ہیا لیے، جنگل کیا ڈھونڈیں

(26)

بابا فرید نے جن رویوں کی طرف بلیغ اشارے کیے ہیں وارث شاہ نے ناتھ پنتھیوں کی ان عادات کو ذرا تفصیل سے بیان کیا ہے:

کنیں مُندراں سہلیاں سُندراں نے، داڑھی پٹے سر بھواں مُنا وڑیا

(27)

کند مول اُجاڑ وچ کھائیکے تے بن باس لے کے موجاں ماننے ہاں

نگر بیچ نہ آتما پرچدائے اُدیان بہہ کے تنبو تاننے ہاں

(28)

گرونانک کے جوگیوں سے اصولی اختلاف کے بارے میں قبل ازیں ذکر آ چکا ہے۔ بھگت شُعراء کا نکتہ نظر بھی جوگیوں سے مختلف تھا۔ بھگت کبیر آچاریہ رامانند کے چیلے تھے لیکن وہ جوگ مت کے کٹھن راستوں سے باخوبی واقف تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جوگ مت کے بارے میں ان کے طنز کا نشتر تیز ہو جاتا ہے۔

ہزاری پرساد دِوّیدی رقمطراز ہیں:

جب وہ یوگی یا اودھوت کو مخاطب کرتے ہیں تبھی ان کا اکھڑ پن پورے زور پر ہوتا ہے۔ وہ یوگ کے سامنے پہیلیاں بجھاتے رہتے ہیں۔ ''سن'' اور ''سہج'' کی ماہیت پوچھتے رہتے ہیں ''دویت'' (دوئی) اور ''ادویت'' (وحدت) کے سوالات اٹھاتے ہیں اور اودھوت کی لاعلمی پر شرارت آمیز خندہ زنی کرتے ہیں۔(29)

برعظیم پاک و ہند میں ابھرنے والی یہ تینوں تحریکیں بہت جاندار تھیں۔ ایسے حالات میں دانشوروں کی ترجیح ناتھ پنتھی نہیں رہے ہوں گے۔ مندرجہ بالا دبستانوں کے مذہبی عقائد بھی رکاوٹ بنے ہوں گے۔ ان کے مرشد اور گرو جس دانش کو رد کر رہے تھے اس پنتھ کی پزیرائی مقلدین کیلئے محض گورکھ دھندا ہی ہو سکتی تھی۔

پنجاب میں ٹِلہ جوگیاں (ضلع جہلم) اور کٹرانہ کی پہاڑیوں (ضلع سرگودھا) پر جوگیوں کے اہم مراکز تھے

لیکن قیام پاکستان کے بعد یہ علاقے پاکستان کے حصے میں آئے ہیں۔ ہماری سکالرشپ ہندوستان میں رائج رسم الخطوں سے بہت دور ہوتی جارہی ہے۔ ایسی صورتحال میں کسی پرانے قلمی نسخے کی بنیاد پر نئے زاویوں کی تحقیق کا امکان کم نظر آتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ راجستھانی مٹھوں سے کسی قلمی نسخہ کا پتہ چل سکے جس سے ناتھ ادب کے بارے میں تحقیق کی نئی راہیں کھل سکیں۔ ابھی تک ناتھ شاعری کے بارے میں جو تین بنیادی اور معیاری قلمی نسخے تسلیم کیے گئے ہیں ان کا زمانہ سترہویں اٹھارہویں صدی عیسوی ہے۔(30) ہندی سکالرشپ کا رجحان تو ادھر ہی ہے کہ پنجاب کے ناتھ ہندی میں شاعری کررہے تھے پھر ان قلمی نسخوں کا خط بھی دیوناگری ہے۔ پنجابی زبان کو فارسی، گورمکھی، دیوناگری، سندھی اور رومن رسم الخطوں میں لکھنے کا چلن رہا ہے۔ آج بھی سندھی رسم الخط میں سینکڑوں پنجابی شُعراء کی کتب موجود ہیں جن کا تذکرہ ہماری ادبی تاریخوں میں کم کم ملتا ہے۔ اسی طرح انگریزی عہد میں پنجابی کتب رومن اور دیوناگری میں شائع ہوتی رہی ہیں۔ کیا یہ کتب سندھی، ہندی اور انگریزی کے زمرے میں آئیں گی؟

قرین قیاس یہی ہے کہ گورکھ ناتھ کی جنم بھومی پنجاب ہے اور ٹِلہ جوگیاں اس کا مرکز تھا جہاں سے اس نے اپنے پنتھ کی اشاعت کی۔ اس عہد کے ہندوستان میں صوفیاء، بھگت اور ناتھ اپنے پنتھوں کے پرچار کیلئے سیاحت کرتے تھے۔ گورکھ ناتھ افغانستان، بلوچستان، نیپال، آسام، بنگال، اڑیسہ، وسطی ہند، کرناٹک، مہاراشٹر اور سندھ میں اپنے پنتھ کی تبلیغ کیلئے گئے اور ان جگہوں پر ان کی یادگاریں اس کی شاہد ہیں۔(31) سماجی لسانیات کا یہ بنیادی اصول ہے کہ سامعین کے مطابق زبان بدلتی ہے۔ جب گورکھ ناتھ پنجاب سے باہر کے لوگوں سے مکالمہ کرتے تھے تو یہ لازمی امر ہے کہ ذخیرہ الفاظ بھی کچھ نہ کچھ بدلنا تھا۔ زبان تو سامع کے مرتبہ سے بھی بدلتی ہے۔ موضوع کا انتخاب بھی الفاظ میں تبدیلی لاتا ہے۔ یہ بعید از قیاس لگتا ہے کہ گورکھ ناتھ پنجابیوں سے دوسری زبانوں میں مکالمہ کرکے ہماری ثقافت پر اتنے گہرے نقوش چھوڑ گئے۔

پیتمبر دت بڑتھوال نے 'گورکھ بانی' کو ہندی میں مرتب کیا ہے۔ دیوناگری سے گورمکھی رسم الخط میں منتقلی کا کام کرشن مدھوک اور شکتی پرکاش نے کیا ہے۔ اس طرح گورکھ ناتھ کی شاعری کسی حد تک مربوط شکل میں سامنے آئی ہے۔ گورکھ ناتھ کے عہد سے پہلے سندھ اور پنجاب کے کچھ حصے پر عربوں کی حکومتیں قائم ہوچکی تھیں۔ ترک مسلمانوں کے حملوں سے پہلے ہی وادی سندھ پر اسلامی ثقافت کا رنگ چڑھ رہا تھا۔ گورکھ ناتھ کے اشعار میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے شعورِ حقیقت سے ناآشنائی کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ وہ قاضی اور برہمن کی ظاہرداری کی مذمت

کرتا ہے کہ مسجد اور مندر میں خدا نہیں مل سکتا۔ وہ جوگ کے ''آفاقی'' اصولوں کی تعلیم دیتا ہے:

ویدے نہ شاستر ے کتیبے نہ قرآنے
پُستکے نہ بندھیا جائی
(32)

محمدؐ محمدؐ نہ کر قاضی محمدؐ کا وِکھم بچار
محمدؐ ہاتھ کرد جے ہوتی لوہے گھڑی نہ سار
(33)

ہندو دھیاوے دیہُرا مسلمان مسیت
جوگی دھیاوے پرم پد جہاں دیہُرا نہ مسیت
(34)

اُتپتی ہندو جرنا جوگی عاقل پر مسلمانیں
تے راہ چیہنو ہو قاضی مُلا برہما بسن مہادے مانیں
(35)

آخری شعر سے مترشح ہوتا ہے کہ ناتھ پنتھ مذہب اسلام کی ترویج کے مدمقابل آ کھڑا ہوا تھا۔ ناتھ دیکھ رہے تھے کہ وادی سندھ میں اسلام کا زور دن بدن بڑھ رہا ہے۔ ایسے حالات میں عرب مسلمانوں کے سیاسی اثر و رسوخ سے باہر جہلم کی پہاڑیوں کا انتخاب کرنا کوئی غیر سیاسی فیصلہ نہ تھا۔ ہندوستان میں باہر سے کئی قومیں آئیں لیکن اسلام کی سماجی تنظیم ان کے لیے انوکھی تھی۔ مسلمانوں میں بھی امراء اور رعایا کے طبقات پیدا ہو چکے تھے لیکن مساوات کی مثالیں بھی بے بدل تھیں۔ مسلمان صوفیاء کی زندگیاں عوام کے لئے عملی نمونہ تھیں۔ اس نئے چیلنج کے کرب نے ہی گورکھ ناتھ سے یہ کہلوایا تھا کہ میں بھی پیدائشی ہندو ہوں لیکن جوگ کو اپنے اندر سمو لینے سے جوگی بن گیا ہوں۔ ذرا سوچو! یہ مسلمانوں کے پر (پیر) بہت عاقل ہیں۔ بالآخر وہ قاضی اور ملا کو بھی برہما، وشنو اور مہادیو کو ماننے کی دعوت دیتا ہے جو حق کے متلاشیوں کو منزل پر پہنچاتے ہیں۔

گورکھ بانی کے مآخذ سترہویں اٹھارہویں صدی کے قلمی نسخے ہیں۔ اس سے پہلے یہ شاعری سات سو سال تک ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتی رہی۔ دیوناگری کے کاتبوں کو یہ شاعری سنانے والے نہ جانے کن

صوبوں کے باسی ہوں گے۔ بہرحال دستیاب 'گورکھ بانی' میں اب بھی پنجابی شاعری کا مزاج دیکھا جاسکتا ہے:

ہسے کھیلے نہ کرے من بھنگ
تے نہچل سدا ناتھ کے سنگ

(36)

مرو وے جوگی مرو، مرن ہے میٹھا
تس مرنی مرو، جس مرنی گورکھ مر دیٹھا

(37)

گورکھ کہے سنہو رے اودھو جگ میں ایسا رہناں
آنکھیں دیکھیا کانیں سُنیا، مُکھ تھیں کُچھ نہ کہناں

(38)

کدے نہ سوبھے سُندری سن کائدک کے ساتھ
جب تک النک لگیسی کالی ہانڈی ہاتھ

(39)

رات گئی ادھ رات گئی بالک ایک پُکارے
ہے کوئی نگر میں سُورا بالک کا دُکھ نبارے

(40)

چورنگی ناتھ یا پورن بھگت سیالکوٹ کے راجا سالباہن کا بیٹا تھا۔ اس کی سوتیلی ماں نے اس کے ہاتھ پاؤں کٹوا کر اسے کنویں میں پھنکوادیا تھا جہاں سے اسے مچھندر ناتھ نے نکالا۔ پورن بھگت کی داستان پنجاب کے کئی شعراء نے لکھی ہے۔ اس کا بھائی راجا رسالو بھی پنجاب میں لیجنڈ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ کے مطابق اس نے شبد اور شلوک تخلیق کیے ہیں۔ چورنگی ناتھ اپنا تعارف یوں کرواتا ہے:

مچھندر گرو امہارا گورکھ ناتھ بھائی
وِوری وچاری چورنگی آن منا نہ ہوری

(41)

چرپٹ ناتھ کے حالات زندگی کے متعلق کچھ زیادہ معلومات نہیں ملتیں۔ ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے ایک سنسکرت کی کتاب کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ گورکھ ناتھ کے چیلے، بالناتھ کا چیلا تھا۔ (42) گورکھ ناتھ کے بعد بالناتھ نے بھی کافی شہرت حاصل کی اور ٹلہ جوگیاں بال ناتھ کے نام سے مشہور ہوا۔ چرپٹ ناتھ کے بعض اشعار پنجاب میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتے ہیں:

اندر گندا باہر گندا
توں کیوں بھولیو چرپٹ اندھا

(43)

اسی طرح بابا حاجی رتن ناتھ سے منسوب کچھ اشعار موجود ہیں لیکن ان کے عہد اور شاعری کے بارے میں کوئی مستند حوالہ نہیں ملتا۔ اگرچہ پنجاب کے ناتھوں کی شاعری پر تحقیقی نوعیت کا معیاری کام نہیں ہوا جسے مدنظر رکھتے ہوئے آنے والے عہد کے ادب پر اثرات کا جائزہ لیا جا سکے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ پنجابی جیون پر ناتھ جوگیوں کے گہرے اثرات موجود رہے ہیں۔

[3]

قبل از فرید پنجابی کی دوسری بڑی تحریک اسماعیلی پیروں کی تھی۔ اسماعیلی شیعہ فرقہ کی ایک شاخ ہے۔ اثناء عشریہ اور اسماعیلیہ امامت کے سوال پر امام جعفر صادقؑ تک تو متفق ہیں لیکن اسماعیلیہ امام جعفر صادقؑ کے بیٹے موسیٰ کاظمؑ کی بجائے اسماعیل بن جعفر صادقؑ کو امام مانتے ہیں۔ قرامطہ اور ملاحدہ اسماعیلیوں کی ہی دو شاخیں ہیں۔ آغاز میں تو قرامطیوں کی تحریک اسماعیلوں سے علیحدہ تھی بالآخر قرامطی بھی انہیں میں ضم ہو گئے۔ برعظیم پاک و ہند کے اسماعیلی نزاریہ، باطنی، فدائی، حشاشین، مشرقی اسماعیلی اور خوجہ کے نام سے مشہور ہیں۔ (44) اسماعیلی فرقہ کے داعی برعظیم پاک و ہند میں اسماعیلی پیروں کے نام سے پہچانے جاتے ہیں۔ اسماعیلیوں کی دعوت کے مراکز پنجاب، سندھ اور گجرات تھے۔ ان کی کامیابی کا راز بھی یہی تھا کہ انہوں نے مقامی زبانوں کو سیکھا اور ان صوبوں کی ثقافت کو اختیار کر لیا۔ ایران سے بھیجے جانے والے ابتدائی نزاری داعیوں میں پیر نورالدین ستگر کا نام اس حوالے سے بھی کافی اہمیت کا حامل ہے کہ انہوں نے مقامی زبانوں میں شاعری کی اور بعد میں آنے والے کئی اسماعیلی پیروں نے مقامی زبانوں میں ادب تخلیق کیا۔ نورالدین نے 'ست پنتھ' کا آغاز کیا جس کا مطلب سچا راستہ ہے۔ وہ 1079ء میں برعظیم پاک و ہند میں آئے اور ان کے مزار کے کتبہ کے مطابق تاریخ وفات 1094ء ہے۔

> " Satgur Nur, as noted, is reported to have been earliest Pir or Guru from Persia to India for the propagation of Nizarism, which in India became designated as Satpanth, that is Sat Panth, the true path. According to the traditions, Satgur Nur was mainly active in Patan, Gujrat. His Shrine is located at Naswari near Surat, and the tombstone, oddly enough, gives the dates as 478/1094." (45)

اسماعیلی پیروں کی شاعری کو 'گنان' کہا جاتا ہے جو اسماعیلیوں کے لیے مذہبی تقدس کا درجہ رکھتے ہیں۔ گنانوں میں کئی ادبی اصاف اور ہیئتیں استعمال کی گئی ہیں۔ پاکستان کے کئی سنجیدہ محققین یہ شکوہ کرتے رہتے ہیں کہ اسماعیلی پیروں کے گنان برعظیم پاک و ہند کا عظیم ورثہ ہیں لیکن اسماعیلی حضرات اس موضوع پر تحقیق کی اجازت نہیں دیتے۔ اس کی پہلی وجہ تو ان کے مذہبی نظریات ہیں۔ دوسری وجہ رسم الخط ہے۔ گنان جس رسم الخط میں محفوظ کیے گئے ہیں اسے کھوجکی یا لوہانکی کہا جاتا ہے۔ کھوجا یا خوجہ خواجہ کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ فرہاد دفتری کے مطابق پیر صدرالدین نے لوہانہ قبیلہ کو خواجہ کا خطاب دیا تھا۔ (46) اس قبیلے کے اکثر لوگ تجارت پیشہ تھے اور لین دین کے لیے یہی خط استعمال کرتے تھے۔ پیر صدرالدین نے لوہانکی میں ترمیم و اصلاح کی۔ ان کے معتقدین کا دعویٰ ہے کہ اس رسم الخط کے موجد پیر صدرالدین تھے۔ یہ دعویٰ خوش اعتقادی سے بڑھ کر نہیں۔ گورمکھی کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے اس کے موجد گرو انگد تھے حالانکہ انہوں نے بھی اس رسم الخط میں چند ترامیم کی تھیں۔ ان مذہبی رہنماؤں کا شعوری یا غیر شعوری انتخاب علیحدہ مذہبی شناخت کے لیے کارگر ثابت ہوا۔ دراصل اس وقت مبلغین کی کامیابی کا بڑا راز یہی تھا کہ وہ عوام کا قرب حاصل کرنے میں کتنے کامیاب ہو سکتے ہیں تاکہ ان کے نظریات پر اثر انداز ہو سکیں۔ انہوں نے سنسکرت اور دیوناگری کی بجائے عوام میں مروج رسم الخطوں کو ہی اپنا لیا:

> "According to Ismaili tradition, the fifteenth century da'i (preacher, missionary) Pir Sadr-ad-Din, who bestowed this title on new Indian converts to Ismaili Islam, was also responsible for inventing the Khojki script." (47)

اب کھوجکی رسم الخط اسماعیلیوں کی پہچان بن گیا ہے اور موجودہ عہد کے اکثر غیر اسماعیلی دانشور اس سے ناآشنا ہیں۔ اس صورت حال میں اسماعیلیوں کے قلمی نسخوں تک رسائی محققین کیلئے مزید مشکل ہوگئی ہے۔ اب شیعہ امامی اسماعیلی طریقہ اینڈ ریلیجس ایجوکیشن بورڈ برائے پاکستان (کراچی) کے تعاون سے فارسی رسم الخط میں ''گنان

شریف'' (حصہ اول، دوئم، سوئم، چہارم) اردو ترجمہ کے ساتھ شائع کئے گئے ہیں۔ بلاشبہ پاکستانی ادب میں یہ اہم اضافہ ہے لیکن ''گنان شریف'' کے متعلق بہت سے باتیں ابھی تحقیق طلب ہیں۔ اس میں گیارہویں صدی عیسوی کے شاعر پیر نورالدین ستگر نور کے بعد آنے والے سترہ شعراء کا کلام شامل ہے۔ لیکن شعراء کی تاریخ پیدائش و وفات کے بارے میں اشارہ تک نہیں ملتا۔ کیا ''گنان شریف'' میں شامل کلام کے علاوہ بھی ان شاعروں کی تخلیقات قلمی نسخوں میں محفوظ ہیں، اس کا بھی پتہ نہیں چلتا۔

قبل از فرید کی اسماعیلی شعری روایت میں صرف پیر نورالدین ستگر نور کا نام آتا ہے۔ سندھی ادب کی تاریخوں اور تذکروں میں انہیں سندھی کا پہلا شاعر تسلیم کیا گیا ہے۔ ''گنان شریف'' میں شامل 129 اشعار کے مطالعہ کے بعد قاری اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ یہ پنجابی کے اشعار ہیں:

کلمہ کہو رے مومنو، تمے مت جاؤ رے بھول
راہ علی نبی جی کی ساچ ہے، اے ہووے گے سدا قبول
(48)

اے جی بن کلمے بندگی کرے تو بندگی سونی سار
تے جیم نت اٹھ راہ چلنا آخر اُجڑ واس
(49)

اے جی علی نبیؐ کوں دھیائے، تمے سنو مومن وات
کلمہ کہو دل ساچ سوں، نہیں تو آخر کالی رات
(50)

اے جی دھن تے دیش نبیؐ کا، انے جینے نجرے سوں دٹھا
جس صفد میں نبیؐ جی بیٹھا، تے سب بہشت میں جائے بھائی
(51)

اے جی جس مکھے کلمہ نہیں کہیا نبیؐ کا انے تس مکھ لیتی آگ
کلمے سوں جو بہشتی ہویئے، تو پھل پاوے درود دا شفاعت
(52)

مندرجہ بالا مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ ستگُر کے اشعار جس طرح سینہ بہ سینہ صدیوں سے چلے آ رہے تھے اور ان کے مذہبی رہنما جس آہنگ میں انہیں پڑھتے تھے اسی طرح محفوظ کر لیے گئے ہیں۔ ان 'گنانوں' کو ادبی فن پارے کے طور پر مرتب نہیں کیا گیا۔ اکثر شعروں میں 'اے جی' وزن سے خارج ہے۔ اسی طرح حرف جار کا بھی بے جا استعمال ہوا ہے جو زبانی روایت کی وجہ سے در آیا ہے۔ ستگر نور کے بعد درجنوں اسماعیلی شاعروں نے پنجابی میں شاعری کی ہے جو پاکستان کی ادبی تاریخ کا ایک شاندار باب ہے۔

[4]

اب تک کی تحقیق کے مطابق پنجابی ادب کا پہلا دور ناتھ جوگیوں کا ہے۔ ناتھ جوگیوں نے وادی سندھ کی ثقافت پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ پنجابی کی کلاسیکی داستانیں ''ہیر رانجھا'' اور ''پورن بھگت'' کے ہیرو جوگ لیتے ہیں۔ ان داستانوں کو سینکڑوں شاعروں نے نظم کیا ہے۔ اس طرح جوگ مت کے بارے میں ان ادبی فن پاروں سے بھی معلومات ملتی ہیں۔ ان شعراء میں وارث شاہ خصوصی اہمیت کے حامل ہیں جنہوں نے ناتھ فکر بھی بیان کر دی ہے اور زوال پذیر پنتھ کی خامیوں کی نشاندہی بھی کی ہے۔ اس سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اٹھارہویں صدی تک ناتھ جوگی پنجاب کے دیہات میں کس قدر مقبول تھے۔ مسلمان صوفیاء اور فقراء میں چند گروہ ابھی تک گیروے رنگ کے کپڑے پہنتے ہیں۔ مسلمانوں میں بھی جوگیوں کا ایک گروہ پیدا ہو گیا جو بھیک مانگتا ہے اور قسمت کا حال بتاتا ہے۔ بعض درباروں کے ملنگوں کی وضع قطع بھی ناتھوں کی یاد دلاتی ہے۔

ناتھ جوگیوں کے مخاطب پورے برعظیم پاک و ہند کے عوام تھے اسی وجہ سے ان کی بولی میں دوسری ہندوستانی بولیوں کے الفاظ بھی شامل ہونے لگے تھے۔ گرونانک اور ان کے جانشین شعراء نے بھی ناتھوں کی زبان کا اثر قبول کیا۔ پنجاب کے صوفی شعراء لہندی کو ادبی زبان کے طور پر استعمال کر رہے تھے۔ جب کہ گروصاحبان کے فن پاروں پر بھاشا کا اثر نمایاں ہے۔ اسماعیلی پیروں نے بھی ویدانت اور جوگ مت کی اصطلاحوں کو ہی قبول نہیں کیا بلکہ ناتھ پنتھیوں کا محاورہ بھی اختیار کر لیا۔ کئی اسماعیلی پیروں نے اپنے عوامی نام بھی ناتھوں کے نام پر رکھ لیے۔ اس ضمن میں پیر صدرالدین کی تصنیف ''دس اوتار'' کافی اہمیت کی حامل ہے۔(53)

ناتھوں نے جن ادبی اصناف کو رواج دیا وہ بعد کے شعراء نے بھی اختیار کیں جیسے پد، دوہا، شبد وغیرہ۔ پنجابی کے پہلے شاعر گورکھ ناتھ ہیں جن کی بانی میں راگوں کا ذکر ملتا ہے۔ ان کے بعد ''آدی گرنتھ'' کی پوری شاعری کیلئے راگ مخصوص کر دیئے گئے۔ شاہ حسین کی بعض کافیوں پر راگوں کا نام دیا گیا ہے۔ یوں گورکھ بانی بعد میں آنے والے

شعراء کیلئے قابل تقلید مثال بنی۔

پنجابی لوک ادب میں کئی گیت اور کہانیاں جوگیوں کے حوالے سے ملتی ہیں۔ کلاسیکی ادب میں جوگی کئی معنوی حیثیتیں رکھتا ہے۔ یہ لفظ رومانوی پہلو سے لے کر صوفیانہ علامتوں تک مستعمل ہے۔ اسی طرح ہمارے محاورے، روزمرے میں بھی سِدھ، جوگی عموماً استعمال ہوتا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وادی سندھ کی ثقافت پر سِدھوں، ناتھوں اور جوگیوں نے گہرے نقش ثبت کیے ہیں۔

اسماعیلیہ عام طور پر شیعہ کی ایک شاخ مانی جاتی ہے۔ اسماعیلیوں کی تبلیغ کی وجہ سے سانحہ کربلا، آل نبیؐ کا تقدس جیسے موضوعات پنجابی ادب کا باقاعدہ حصہ بن چکے ہیں۔ اگر اسماعیلیوں کو اثناءعشریہ سے الگ کر کے بھی دیکھیں تو آج بھی وادی سندھ میں اسماعیلیوں کی ایک بڑی تعداد موجود ہے خصوصاً پنجاب میں شاہ شمس سبزواری کے مریدین شمسی کے نام سے مشہور ہیں۔ اسماعیلی پیروں نے کتنی ہی لوک ادب کی اصناف کو کلاسیکی حیثیت دی ہے۔

پنجاب کے ادب و ثقافت پر تو ناتھوں اور اسماعیلیوں کے دوررس اثرات نظر آتے ہیں لیکن جن ادبی فن پاروں میں اس عہد کی روح سمٹ آئی ہے انہیں پنجابی محققین نے ابھی تک سنجیدگی سے نہیں لیا۔ دنیا کی قدیم ترین کتاب ''رگ وید'' پنجاب میں لکھی گئی جو پندرہ سو قبل مسیح کی اہم تہذیبی و ثقافتی دستاویز ہے لیکن اسے اپنا ورثہ تسلیم کرنے میں ہمارے تحفظات ہیں۔ پنجابی کے کلاسیکی شاعر بابا گرونانک پاکستانی پنجاب میں پیدا ہوئے لیکن ان کی شاعری کے بارے میں بھی ہمارا رویہ غیر علمی ہے۔ ناتھ شعراء بھی اسی غفلت شعاری کا شکار ہو گئے ہیں۔ اپنے تہذیبی ورثہ کو فراخ دِلی سے کھنگالنے سے ہماری ادبی و ثقافتی اقدار میں قابل قدر اضافہ ہو سکتا ہے۔

# حواشی وحوالہ جات

1۔ بابا فرید، 'آ کھیا بابا فرید نے'، مرتب۔محمد آصف خاں (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، 1978ء)25۔

2۔ عبدالغفور قریشی، 'پنجابی ادب دی کہانی' (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، 1987ء)208۔

3۔ ''آدی گرنتھ'' کا مطلب پہلی کتاب ہے۔ بابا گرونانک نے برعظیم پاک وہند کے مختلف علاقوں کا دورہ کیا اور ماضی کے جن شعراء کا کلام انہیں پسند آیا اسے منتخب کیا اور سکھوں کو وہ شاعری پڑھنے کی نصیحت کی۔ پانچویں گروارجن دیو نے نانک کا مجوزہ کلام، نانک کی اپنی شاعری اور پچھلے چار گروؤں کے کلام کو 1604ء میں مرتب کیا۔اسے ''آدی گرنتھ'' کہا جاتا ہے۔

4۔ بھائی وِیرسنگھ، مرتب۔'پراتن جنم ساکھی' (نویں دلی: بھائی وِیرسنگھ ساہت سدن، 1996ء)63۔

5۔ بھائی وِیرسنگھ 160۔

6۔ بھائی وِیرسنگھ 191۔

7۔ بابا نانک، 'کلام نانک بمعہ فرہنگ'، مرتب۔جِیت سنگھ سیتل (پٹیالہ: بھاشاوِبھاگ، س،ن)621۔

8۔ بابا نانک619۔

9۔ 'Encylopaedia of Indian Literature', volIII(NewDelhi:1995)2437.

10۔ 'Encylopaedia of Indian Literature' 2501.

11۔ 'Encylopaedia of Indian Literature' 2501.

12۔ موہن سنگھ، 'پروفیسر موہن سنگھ رچناولی'، مرتب۔ ڈاکٹر دھنونت کور (پٹیالہ: پنجابی یونیورسٹی، 2005ء)495۔

13۔ ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ، 'پنجابی ادب دی مختصر تاریخ' (لاہور: ماڈرن پبلیکیشنز، س،ن)18-3۔

14۔ عبدالغفور قریشی192۔

15۔ S. Radha Krishnan, 'Indian Philosophy',vol II (Delhi: Oxford university press, 1997) 337.

16۔ 'شِری شِومہاپُران' (دہلی: دیہاتی پُستک بھنڈار، س،ن)153۔

17۔ 'Encylopaedia of Indian Literature'. 2915.

18۔ George Weston Briggs, 'Gorakhnath and The Kanphata Yogis ' (Calcutta: Y.M.C.A Publishing ,1938)1.

19۔ ڈاکٹر دیوندر سنگھ، 'آدکالین پنجابی ساہت' (امرتسر: الکا ساہت سدن، 1989ء) 12-111۔

20۔ ڈاکٹر دیوندر سنگھ 115۔

21۔ ڈاکٹر دیوندر سنگھ 114۔

22۔ ڈاکٹر پرمندر سنگھ، کرپال سنگھ کسیل، ڈاکٹر گوبند سنگھ لانبا، 'پنجابی ساہت دی اتہتی تے وکاس' (لدھیانہ: لاہور بک شاپ، 1998ء) 26۔

23۔ ڈاکٹر دیوندر سنگھ 116۔

24۔ محمد حسن، 'ہندی ادب کی تاریخ' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2002ء) 24۔

25۔ بابا فرید 317۔

26۔ بابا فرید 162۔

27۔ وارث شاہ، 'ہیر وارث شاہ' مرتب۔ شیخ عبدالعزیز (لاہور: پنجابی ادبی اکیڈمی، 1964ء) 171۔

28۔ وارث شاہ 177۔

29۔ ہزاری پرساد دِوّیدی، کبیر، 'کبیر وچناولی'، مولف۔ ہری اودھ (دہلی: ساہتیہ اکادمی، 1996ء) 16۔

30۔ ڈاکٹر دیوندر سنگھ 107۔

31۔ ڈاکٹر دیوندر سنگھ 114۔

32۔ پیتمبر دت بڑتھوال، مرتب۔ 'گورکھ بانی' گورمُکھی، کرِشن مدھوک، شکتی پرکاش، (پٹیالہ: بھاشا وِبھاگ، 1963ء) 21۔

33۔ پیتمبر دت بڑتھوال 22۔

34۔ پیتمبر دت بڑتھوال 46۔

35۔ پیتمبر دت بڑتھوال 25۔

36۔ پیتمبر دت بڑتھوال 22۔

37۔ پیتمبر دت بڑتھوال 29۔

38۔ پیتمبر دت بڑتھوال 47۔

39۔ پیتمبر دت بڑتھوال 105۔

40۔ پیتمبر دت بڑتھوال 109۔

41۔ ڈاکٹر دیوندر سنگھ 118۔

42۔ ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ 11۔

43۔ ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ 12۔

44۔ ڈاکٹر زاہد علی، 'تاریخ فاطمین مصر' حصہ دوم (کراچی: نفیس اکیڈمی، 1963ء) 167۔

45۔ Farhad Daftary, 'The Ismailis their history and doctrines' (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1990) 478.

46۔ Farhad Daftary 479.

47۔ Ali S. Asani, "The Khojki Scirpt: A Legacy of Ismaili Islam in the Indo-Pakistan Subcontinent"

48۔ نوردین حسین بخش اور دیگر، مترجمین 'گنان شریف' حصہ دوئم (کراچی: اقبال برادرز، 2000) 1۔

49۔ نوردین حسین بخش 1۔

50۔ نوردین حسین بخش 1۔

51۔ نوردین حسین بخش 3۔

52۔ نوردین حسین بخش 5۔

53۔ ڈاکٹر زاہد علی 175۔

# اُردوادب پرصوبہ سرحد کی ثقافت اورآب وہوا کے اثرات

ڈاکٹر اظہاراللہ اظہار*

**Abstract:**
Literature is the mirror of life. Readers observe life in this mirror in different angles. Literature not only reproduce uprooted life style but also refines it for human beings. It also portrays the society in such a manner so destination could be achieved easily. North West Frontier Province has its own culture, values, traditions and customs which are very efficiently painted in the writing and poetry of the intellectuals of the area. In fact, theUrdu literatures of this province is rich in all respects converging each and every aspect of life.

آب وہوا سے مراد فقط جغرافیائی تغیرات کی کہانی یا خارج میں رونما ہونے والے موسم اورعوامل نہیں بلکہ وہ تہذیبی سرمایہ، رسومات، اقدار، رویے، ثقافتی سرگرمیاں اورنسلی خصائص اورمحرکات بھی ہیں جوایک معاشرے کو تشکیلات کی انفرادیت میں ابھارتی ہیں چوں کہ زبان کوان تمام حوالوں کے اظہارات کا وسیلہ اوروحدت قرار دیا جاتا ہے۔اس لئے زبان بجائے خود مذکورہ حوالوں کی کلید بن کرایک قدر کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اس اعتبار سے پشتو زبان اورسرحد میں بولی جانے والی دیگر زبانیں ہندکو، چترالی وغیرہ کو یہاں کی آب وہوا کی ثقافت اورثقافت کی آب وہوا کی اساس اورسرمایہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ زبانیں ایک طرف مختلف قبائل کے جذبات واحساسات، افکارو تصورات وغیرہ کے انعکاس کا وسیلہ رہی ہیں۔تو دوسری جانب صوبہ سرحداوراس سے ملحقہ دیگر اقطاع کی ثقافتوں کے فروغ کا منبع۔یہی سبب ہے کہ جب یہ زبانیں اردوادب سے مراسم استوار کرنے لگتی ہیں تواپنے ماحول کے بیشتر رنگ اوراپنی ممکنہ توانائیاں پوری فطری سچائی سے اُسے سونپتی ہیں نتیجتاً اردوادب پشتون ثقافت کے کئی ذائقوں سے دامن بھرتا نظر آنے لگتا ہے۔

ارسطو کے نزدیک۔

> ''زبان وضع کی جاتی ہے کیوں کہ کوئی نام طبعی طور پر خود بخود وجود میں نہیں آتا''[۱]

لسانی اعتبار سے ارسطو کی یہ رائے اپنے اندر اختلافات کی گنجائش رکھتی ہے۔تاہم اس سے اتنا ضرور ثابت ہوتا ہے کہ جب ایک زبان جودراصل سماجی شعور کی گرہ کشا ہوا کرتی ہے۔جب دوسری زبانوں سے ثقافتی اور

* اُستادشعبہ اُردو، اسلامیہ کالج یونیورسٹی، پشاور

ادبی ملاپ کرتی ہے۔تو اس کے ثمرات اس فضا اور ماحول کو بھی منعطف کرتے ہیں جن کے پس منظر صدیوں کی ثقافتی تاریخ اپنے ہونے کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔جبکہ بسا اوقات زبان کی وضعی کاوشیں فطرت کے بہاؤ کا ساتھ بھی دیتی ہیں اور ادب کے ارتقا کا راستہ بھی ہموار کرتی ہیں بہر کیف اس موڑ پر ان کاوشوں کا سرسری خاکہ پیش کیا جارہا ہے جو اُردو ادب پر صوبہ سرحد کی آب وہوا اور ثقافتی سرگرمیوں کا نقش گہرا کرتی نظر آتی ہیں۔

ادبیات سرحد: (پشتو ادب) رضا ہمدانی کی اس قلمی کاوش کو ۱۹۵۳ء میں نیا مکتبہ پشاور نے شائع کیا صفحات کی تعداد ۴۴۷ ہے یہ پشتو شعراء کا نہ صرف تذکرہ ہے بلکہ ان کے احساسات، جذبات اور نسلی جبلتوں کو اُردو زبان میں منتقل کرنے کی فطری کاوش ہے یہ کتاب ۱۳۹ء سے ۱۹۱۳ء تک کی ادبی سرگرمیوں پر نہ صرف محیط ہے بلکہ اس بہترین نمونے اردو زبان وادب میں ترجمہ کی صورت میں بھی منتقل کرتی ہے۔

چاربیتہ: صوبہ سرحد کی ایک میٹھی زبان ہندکو کے چاربیتے کے موضوع اور تجربات کو اس کتاب کے وسیلے سے رضا ہمدانی نے اُردو میں منتقل کیا ہے جسے لوک ورثے کے قومی ادارے اسلام آباد پاکستان نے پہلی مرتبہ جون ۱۹۷۸ء کو اشاعت کے مرحلے سے گزارا یہ ترجمہ مماثل اور متفرق جذبات اور احساسات اردو میں منتقل کر کے ایک فضا سی مشکل کرتا ہے۔

رزمیہ داستانیں: یہ بھی رضا ہمدانی کی تحقیق اور ترجمے پر مبنی ایک ضخیم کتاب ہے لوک ورثے کے قومی ادارے اسلام آباد نے اسے اپریل ۱۹۸۱ء کو شائع کیا صفحات کی تعداد ۴۶۲ ہے۔اس کتاب کی غرض و غایت قرن در قرن پشتون قوم کی تاریخی جنگوں بہادری، رواداری اور ذوق کو ضبط تحریر میں لانا تھا تا کہ اردو دان طبقہ بھی اس ولولے کو محسوس کر سکے۔

پٹھانوں کے رسم ورواج: یہ معتبر کتاب بھی رضا ہمدانی کی قلمی کاوش ہے ۱۹۸۲ء میں لوک ورثے کے قومی ادارے اسلام آباد نے اسے شائع کیا اس کی اشاعت کو جواز فراہم کرتے ہوئے رضا ہمدانی لکھتے ہیں۔

> ''صوبہ سرحد میں بسنے والے قبائل اپنی تاریخی حیثیت کے علاوہ ایک عظیم ثقافتی ورثہ بھی رکھتے ہیں اور یہ گوں ناگوں تنوع ہی محققین و مورخین کو تجسس میں ڈالتا ہے کہ یہ قبائل اتنی متنوع ثقافتی رنگینیاں کہاں سے لائے''[۲]

بازنامہ: یہ بھی رضا ہمدانی کی کاوش ہے جسے پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی نے ۱۹۸۵ء کو شائع کیا۔اس تحریر

میں باز کی قسمیں، تربیت، بیماریاں، علاج اور دوسرے تمام تر متعلقات کو ادبی سادگی کے ساتھ اُردو زبان میں منتقل کیا گیا ہے۔

'اٹک کے اس پار'، 'پٹھانوں کے رومان'، 'پشتو شاعری'، 'رحمان بابا'، 'خوشحال خان خٹک' یہ وہ کتابیں ہیں جو رضا ہمدانی اور فارغ بخاری نے اس غرض سے اُردو ادب کو دی ہیں کہ اس کے ارتقا کے دائرے میں وسعت اور تنوع پیدا ہو، ان کے علاوہ پروفیسر طٰہٰ خان کی 'رحمان بابا کے کلام کا اُردو ترجمہ'، شکیل احمد نایاب کی کتاب ''پشتو ثقافت کے امتیازی پہلو'، ایسے حوالے ہیں جو اُردو زبان وادب میں نہ محض ہوا کے جھونکے کی حیثیات رکھتے ہیں بلکہ ثقافتی اور ادبی تقابل کے مواقع بھی فراہم کرتے ہیں۔ بہرحال یہاں تمہید کی طوالت سے گریز کرتے ہوئے ترجمہ کی اہمیت کی بارے اقتباس نقل کیا جارہا ہے۔ تاکہ پھر اگلے مراحل کی جانب قدم بڑھایا جاسکے اور گزشتہ اور آئندہ کو ایک واحد تاثر میں اُجاگر کیا جاسکے۔

> ''دنیا کا وہ پہلا شخص جس نے ترجمہ کی طرف توجہ دی ادب کے علاوہ انسانیت کا بھی محسن تھا۔ تراجم نے مخفی دنیاؤں کو متعارف کرا کے انسان کو انسان کے ساتھ دوستی پر مجبور کیا اگر ترجمہ نہ ہوتا تو ہر شخص اپنے خول میں مقید رہتا۔ ترجمہ زبان وادب میں اضافہ کرتا ہے' خیال آفرینی کے جوہر دیتا ہے اس آئینے میں سماج اپنے چہرے کا بھی جائزہ لے کر اپنے خدوخال سنوار سکتا ہے۔''[۳]

تخلیق ادب کو کسی خاص ماحول، کسی مخصوص علاقے کسی بدتر و برتر نسل کسی دیس یا کسی مقامی فلسفے تک محدود و متعین کرنا ادب کے وسیع تر اہداف اور تحریری ہمہ گیریت کو نقصان پہنچانے کے مترادف عمل ہے۔ کیوں کہ ادب زمان ومکان اور تاریخ وجغرافیہ کی تفریق اور امتیازات کے بغیر انسانی معاشرے کے تمام تجربات کو اپنے وجود کا حصہ بناتا ہے۔ ظہیر کاشمیری کا یہ دعوٰی بڑی حد تک اس اجمال کی تفصیل پیش کرتا ہے۔

> ''فن کا غبی ہو تو دیر تک اپنی داخلی نیرنگیوں میں کھویا رہتا ہے اور اپنی ذات اور کائنات کے منطقی رشتوں سے بے خبر رہتا ہے''[۴]

تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ آفاقی تخلیق سے وابستہ قلم کار بھی اپنے سامنے کی فضا کے رنگوں کو قلم انداز نہیں کر سکتے کیوں کہ آفاقیت یا ادبی ہمہ گیریت کا ہرگز یہ مفہوم نہیں کہ ماحول کی سچائیوں کو عالم گیریت کے فریب یا آفاقیت محض کے بہکاوے میں تخلیقی کرب سے گزارنے سے گُریز یا انحراف کیا جائے۔ اور پھر مقامی حوالے ہر صورت میں

ادب کے وسیع تر مفاہیم کے منافی بھی نہیں ہوتے۔ کیوں کہ بعض مقامی حوالے اپنے وجود اور اپنی افادیت کے اعتبار سے اس قدر ہمہ پہلو، دلآویز اور انسانیت نواز ہوتے ہیں جن کا نظر انداز کرنا اجتماعی معاشرے کے لئے خسارے کا باعث بھی ہوسکتا ہے۔ پشتونوں کی سرزمین صوبہ سرحد کی روایات اور ادبی اقدار کا پھیلاؤ بھی اپنی آغوش میں زندگی کی بعض ناقابل فراموش ساعتوں اور حیات کے یادگار لمحات کی کہانیوں کو نشو ونما کے مراحل سے گزارنے اور انہیں پروان چڑھاتے نظر آتے ہیں۔

فارغ بخاری اور رضا ہمدانی لکھتے ہیں۔

''پشتون ایک بہت قدیم قوم ہے۔ اور اس کی زبان و ادب بھی قدیم ہیں۔ اس کی تاریخ قرنوں پر پھیلی ہوئی ہے اور اس کی وسعت صدیوں کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔''[۵]

بہر کیف پشتو ادب اور پشتون روایات اُردو ادب میں بھی منعکس اور منتقل ہوتی رہی ہیں۔ کہیں بالواسطہ تخلیقی پیرائے میں، کہیں تراجم کی صورت میں تو کہیں براہ راست اُردو کے پشتون تخلیق کاروں اور قلم کاروں کی وساطت سے، اُردو ادب نے صوبہ سرحد کی ادبی فضا کے سنہرے ماضی، تاب ناک حال اور مستقبل کے کمزور اور توانا امکانات کے عکس اور جہتوں سے خود کی فاصلے پر نہیں رکھا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اردو ادب میں کم وبیش وہ خصائص، روایات، رسومات اور عادات منقلب ہوتی رہی ہیں۔ جن سے صوبہ سرحد کی ادبی فضا عبارت ہے۔ ادبیات سرحد کے مولّف کی رائے ہے۔

''ادب کو لازماً اپنے ملک اور اپنی قوم کی تاریخ ہونا چاہیے۔ جو اس کے اجتماعی، جمالیاتی، انحطاطی، ارتقائی، غرض تمام پہلوؤں کو احاطہ کئے ہوئے ہو اور اس میں اپنے دور کی زندگی کے تمام گوشے محفوظ ہو۔ پشتو ادب کا جائزہ اس کلیے کی تائید میں ہے۔''[۶]

نہ فقط اس اقتباس سے کسی علاقائی ادب کی افادیت اور خدوخال نمایاں ہوتے ہیں۔ بلکہ دو ہمسایہ زبانوں کے تخلیقی عمل کے ربط وارتباط کا تصور بھی اس سے نمایاں تر ہوتا ہے۔ اردو ادب جب اپنے ارتقا کے سفر میں صوبہ سرحد کے سنگلاخ پہاڑوں اور شاداب وادیوں کا رخ کرتا ہے تو اس کی دھڑکنوں میں ایک طرف محبتوں کے نئے نغمات کا رس سمانے لگتا ہے تو دوسری جانب اس کی سانسوں میں صدیوں کی تہذیب اور قومی

اقدار کی خوشبو بسنے لگتی ہے۔ایک جانب اُردو ادب کے چہرے پر عزائم کے نقش ابھرنے لگتے ہیں۔تو دوسری طرف اس کے عارض پر حیا کا غازہ اور عفتوں کی لالی بکھر جاتی ہے۔ایک طرف اردو ادب تلوار کی جھنکار کے دھوپ اور سائے میں ڈوبتا ابھرتا ہے تو دوسری طرف کوہستانوں کے گیت اور پہاڑوں کے جھرنے اس کی رگ رگ میں متحرک مضطرب اور موجزن ہونے لگتے ہیں۔اُردو ادب کا کارواں جب سرحد کی سرزمین میں پڑاؤ ڈالتا ہے تو اس کے ریشے ریشے میں پگڑی کا وقار اور دوپٹے کا تقدس گونج اُٹھتا ہے۔اس کی وسیع اور کشادہ دنیا بنگھٹ کے دل کُشا نظاروں کے گرد گھومنے لگتی ہے۔اس کے کُھلے گیسو ہمہ رنگ آنچلوں کے دلربا سائے میں اور بھی دل فریب نظر آنے لگتے ہیں۔ایک جانب خوشحال خان خٹک کے بازنامے اور دستارنامے کی جارحانہ تفصیلات اور فیاضانہ نزاکتیں اُردو ادب کی نگاہ کو تلوار بناتی ہیں تو دوسری جانب یوسف خان شیر بانو، آدم خان دُرخانی ءموسٰی خان گل مکئی، جلات خان محبوبہ، مومن خان شیرینو، تورد لے اور شہی، فتح خان رابیا، اور میمونئ کی لوک کہانیاں اُردو ادب کو محبت کے نئے تناظر میں اُجاگر کرتی ہیں۔لوک کہانیاں تاریخی صداقتوں سے بسا اوقات ماورا ہو کر بھی قوی سوچ کی غمّاز اور محبت کی ازلی سچائیوں کی گرِہ کُشا اور ترجمان ہوا کرتی ہیں۔'پٹھانوں کے رومان' کے مولّفین لکھتے ہیں۔

> ''بعض احباب لوک کہانیوں کو تاریخ کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔اس طرح ان کی ادبی حیثیت کو مجروح کرنا اور اچھے خاصے شعر کو مدرسے لے جانا ہے۔اس قسم کی کہانیاں دُنیا کی مختلف اقوام اور معاشروں میں رائج ہیں۔اگر تاریخ کی روشنی میں ان کا جائزہ لیا جائے تو کوئی کہانی بھی اس معیار پر پوری نہیں اتر سکتی۔لیلٰی مجنون، شرین فریاد، عذرا وامق ایسی بین الاقوامی شہرت رکھنے والی کہانیوں کے متعلق بھی یہ کہا جاتا رہا ہے کہ ان کا تاریخی پہلو سقیم ہے۔''[۷]

بہر کیف 'پشتو افسانے'، 'پٹھانوں کے رومان'، 'پٹھانوں کے رسم ورواج'، 'خوشحال بابا' اور 'رحمان بابا کے افکار'، 'رزمیہ داستانیں'، 'چاربیتہ'، 'ادبیات سرحد' اور 'سرحد کے اس پار' وہ مطبوعاتی سلسلے ہیں جن کی بدولت اُردو ادب ذائقوں کی نئی لذات اور سرشاریوں کے نرالے رموز سے آشنا ہوتا رہا ہے، مذکورہ سلسلے کہیں عکس بن کر تراجم کی شکل میں نظر آتے ہیں تو کہیں طبع زاد پیرائے میں اپنے دلکش نقش اذہان وقلوب پر مرتسم کرتے ہیں۔بہر صورت بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں اُردو ادب پشتو کے قدیم اور جدید ادب کی دہلیز پر آتا ہے اور اپنی جھولی میں نئے جذباتی اور ادراکاتی تجربوں کی سوغات سمیٹ لیتا ہے۔پھر یہ سلسلہ رکتا نہیں ہے۔

اردو ادب سے وابستہ کئی پشتون ادباء شعوری اور لاشعوری دونوں سطح پر صوبہ سرحد کی ثقافت کو اُردو ادب کے فروغ وارتقاء کا زینہ بناتے نظر آتے ہیں رضا ہمدانی ، فارغ بخاری، خاطر غزنوی، حمزہ شینواری، قلندر مومند، اجمل خٹک اور احمد فراز یہ وہ نام ہیں جنہوں نے کہیں بالواسطہ اُردو ادب کو پشتون ماحول میں اُبھارنے کی کوشش کی ہے تو کہیں براہِ راست اس میں پشتون اُب وہوا کی تازگی لانے کے لئے تخلیقی جدوجہد جاری رکھی ہے۔ اُردو ادب نہ صرف نظریاتی، ثقافتی اور تخیلاتی سطح پر صوبہ سرحد کی فضا سے ہم آہنگی پیدا کرتا رہا بلکہ پشتو ادب کی صنفی رنگارنگی سے بھی اپنا دامن بھرتا چلا گیا۔ چنانچہ ٹپہ، چاربیتہ، الاّ ھو وغیرہ جیسی اصناف کے منفرد ذائقے اُردو ادب کے اعصابی نظام پر طاری ہونے لگتے ہیں۔

چاربیتہ اپنے نام کے موافق چار ابیات پر مشتمل نہیں ہوتا بلکہ پشتو ادب میں اس کا اپنا مخصوص ہیئتی نظام ہے چاربیتہ ایک شعری آہنگ کا نام بھی ہے۔

رضا ہمدانی ایک پشتو چاربیتہ کا ترجمہ یوں کرتے ہیں۔

''مرد۔

میں تجھ سے ملنے کی تدبیر یوں نکالوں گا　　　گڈریا بن کے تیری بکریاں چرالوں گا

تیرے بغیر سسکتی ہے زندگی میری
تیرے بغیر فراروا ں ہے بے کلی میری
تیرے بغیر تڑپتی ہے روح بھی میری

میں تیرے واسطے ہر اک ستم اٹھالوں گا　　　گڈریا بن کے تیری بکریاں چرالوں گا

عورت۔

ملک کی بیٹی ہوں میں تو کسان بے چارہ　　　یہ میرا حسن ہے دہکا ہوا انگارہ

چمک دمک سے سمجھتا ہے تو جسے تارہ

تو سوچتا ہے اسے اُنکھ میں چھپالوں گا　　　گڈریا بن کے تیری بکریاں چرالوں گا''[۸]

یہاں چاربیتہ کا آہنگ اپنے نشیب وفراز میں پشتون مٹی کی خوشبو سمو کر انسان کے عالمی ذوق پر چھا جانے کی کوشش کر رہا ہے۔ پشتو چاربیتہ اور ٹپہ کی منظوم تراجم اپنی ثقافت کی توانائی کے ساتھ اُردو ادب میں منتقل ہوئے ہیں لیکن مثالوں کی کثرت کا یہ محل نہیں ہے۔ البتہ اس مقام پر مرزا ادیب کی یہ رائے نقل کرنا خلاف مصلحت نہیں ہوگا:۔

''ہر ادب پارے کی اپنی بو باس ہوتی ہے۔ یہ بو باس اس فضا میں رچی بسی ہوتی ہے جس میں ایک مصنف سانس لیتا ہے۔ یہ بو باس ایک خاص خطہ ارض میں بسنے والے لوگوں کی زندگی سے متعلق اجتماعی رویے سے پھوٹتی ہے، یہ رویہ معاشرتی زندگی کے خاص تجربات اور مشاہدات سے بروئے کار آتا ہے۔ اور جب ایک مترجم کسی مصنف کی تحریر کو ان عناصر کے ساتھ اپنی زبان میں لے آتا ہے۔ تو اس کی یہ کوشش ثانوی درجے سے بلند ہو کر تخلیقی ادب کی بلندیوں تک پہنچ جاتی ہے''[۹]

اُردو ادب کی خوش قسمتی ہے کہ اِسے لسانی اعتبار سے برصغیر کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں زیادہ مقبولیت ملی جو اس کی مرکزیت کا باعث بھی بنتی رہی اس طرح اُردو میں ان زبانوں کا ادب بھی منتقل ہوتا رہا جن کا ماضی اعلیٰ اقدار، ہمہ رنگ ثقافت اور تازہ تر افکار سے مزّین رہا صوبہ سرحد میں یہ کام پشتو زبان وادب کے اختلاط کا نتیجہ رہا ہے۔

گو صوبہ سرحد کی دیگر زبانوں نے بھی اُردو کے فروغ اور ارتقاء میں اپنی اعلیٰ ظرفی کو مقدم رکھا ہے تاہم پشتو زبان وادب غالب اور حاوی ہونے کے سبب اُردو ادب کو اپنے رنگ میں نسبتاً زیادہ رنگتا رہا اور ایک تازہ تر ہوا کا جھونکا ادب کے قاری کی سماعت سے الجھتا اور ٹھکراتا رہا جسے اُردو ادب کے فروغ میں صوبہ سرحد کا خاص رنگ اور آہنگ کہا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالحق کہتے ہیں۔

''ادبیات کے میدان میں پہلی منزل ترجمہ ہوتی ہے۔ اس لئے کہ جب قوم میں جدت اور اپج نہیں رہتی تو ظاہر ہے کہ اس کی تصانیف معمولی، ادھوری، کم مایہ اور ادنیٰ ہوگی۔ اس وقت قوم کی بڑی خدمت یہی ہے کہ ترجمہ کے ذریعے دنیا کے اعلیٰ درجہ کی تصانیف اپنی زبان میں لائی جائیں۔ یہی ترجمے خیالات میں تغیر اور معلومات میں اضافہ کریں گے جمود کو توڑیں گے اور قوم میں ایک نئی حرکت پیدا کریں گے۔''[۱۰]

ڈاکٹر عبدالحق کی مذکورہ آراء کو اگر ان اُردو تراجم پر منطبق کیا جائے جو پشتو شاعری بلکہ پشتو منظوم اور منثور ادب سے کی گئی ہیں تب بھی نتیجہ وہی رہے گا بلکہ ایک حوالے سے اس سے بہتر اور برتر نتائج اس لئے سامنے

آئیں گے کہ یہاں اپنے وطن کی مٹی کی زرخیزی نے یہ سماں پیدا کیا ہوا ہے۔

کہاوتیں اور ضرب الامثال کسی قوم کی صدیوں کی تاریخ، روایات اور طرز زندگی کو بے نقاب کرتی ہیں۔ پشتون قوم کی سماجی اور ثقافتی زندگی تحرک، تعقل اور تدّبر سے عبارت ہے اور یہ زندگی کہاوتوں اور ضرب المثال میں اسطرح سما گئی ہے جیسے ملکوتی حُسن کو شیشے میں اتارا جائے یہی ضرب المثال اور کہاوتیں اُردو ادب میں تراجم کے ذریعے منتقل ہوئی ہیں۔ جن کی مدد سے اُردو ادب نے ایک وسیع تر جذباتی، تہذیبی اور معاشرتی دائرہ میں چکر کاٹنا شروع کیا ہے۔ رضا ہمدانی نے ۱۸۳۷ء کی پشتو کہاوتوں کو اُردو زبان میں اپنی اصل کی موجودگی میں منتقل کیا ہے، پشتو کی ضرب الامثال نامی یہ کتاب پشتونوں کی زندگی کے ہر پہلو اور ہر جہت کا پردہ چاک کرتی ہے۔ رضا ہمدانی اس کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔

> ''ادب ایک مجمل لفظ ہے۔ لیکن یہ اجمال اپنے بطن میں تفصیل کے زخّار سمندر لئے ہوئے ہیں۔ ادب سے مراد صرف شعر یا افسانہ نہیں بلکہ اس کے دائرے میں کائنات اور گردوپیش کے وہ تمام کوائف سمائے ہوئے ہیں جن کا تعلق انسان کے احساسات، محسوسات اور ضروریات زندگی کے ساتھ سمجھا جاتا ہے، لہٰذا ادب کا دامن اپنے اندر شعر، افسانہ، ڈرامہ، تنقید، مضمون محاورے، مقولے اور ضرب الامثال کی دولت بھی رکھتا ہے۔۔۔ ۔۔کہاوتیں ضرب الامثال، محاورے اور مقولے سالہائے سال کے تجربوں کا نچوڑ ہوتے ہیں کسی معاشرے کا صحیح عکس اس کے ادب میں محفوظ ہوتا ہے لیکن ضرب الامثال اور محاورے اپنے گردوپیش کے بدرجہ اتم آئینہ دار ہوتے ہیں۔۔۔۔شاعر بیسیوں الفاظ کے صرف سے وہ بات نہیں کہہ پاتا جو کہاوت یا محاورے کے چند الفاظ بدرجہ احسن ادا کر دیتے ہیں۔''[۱۱]

مختصر یہ کہ اُردو ادب سرحد کی آب و ہوا میں رہ کر اس ماحول کا اتنا عادی ہو چلا ہے کہ اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ اس علاقے کے رنگ اوڑھ کر اُردو ادب نے نہ صرف ارتقاء کے اگلے مراحل میں قدم رکھا ہے بلکہ اپنے پڑھنے والوں کیلئے سوچ کے نئے دروازے بھی کھول دیئے ہیں۔

# حواشی

۱۔ ہادی حسین محمد، زبان اور شاعری ص ۳۱، مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول ۱۹۸۴ء

۲۔ رضا ہمدانی، پٹھانوں کے رسم ورواج، ص ۷ قومی ادارہ لوک ورثہ اسلام آباد ۱۹۸۲ء

۳۔ رضا ہمدانی، روزنامہ جنگ راولپنڈی ۱۲ ستمبر ۱۹۸۳ء

۴۔ رضا ہمدانی، رگ مینا، ص ۸، گوشۂ ادب لاہور ۱۹۵۷ء

۵۔ رضا ہمدانی+فارغ بخاری، پشتو شاعری، ص ۱۹، انجمن ترقی اُردو پاکستان ۱۹۶۶ء

۶۔ رضا ہمدانی+فارغ بخاری، ادبیات سرحد (پشتو ادب) ص ۱۹، نیا مکتبہ محلّہ خُداداد پشاور ۱۹۵۳ء

۷۔ رضا ہمدانی+فارغ بخاری، پٹھانوں کے رومان ص ۷، نیا مکتبہ محلّہ خُداداد پشاور ۱۹۵۵ء

۸۔ سنگ میل انٹرنیشنل فوک لور جرنل جلد اول، شمارہ ۷۔۸ ص ۱۰۶ مارچ، اپریل ۱۹۷۴ء

۹۔ نوائے وقت (روزنامہ) راولپنڈی ۱۲ مئی ۱۹۷۸ء

۱۰۔ عبدالحق، ڈاکٹر، تاریخ یونان (ترجمہ سید ہاشمی فرید آبادی) ص ۳ دارالطبع سرکارِ عالی حیدرآباد دکن مطبوعہ ۱۹۱۹ء

۱۱۔ رضا ہمدانی، پشتو کی ضربالامثال (غیر مطبوعہ) ص ۳۔۴ ملکیت انیس ہمدانی

# کتابیات


۱۔ رضا ہمدانی، ادبیات سرحد (پشتو ادب) نیا مکتبہ محلّہ خداداد پشاور ۱۹۵۳ء

۲۔ ایضاً + پٹھانوں کے رسم ورواج، قومی ادارہ لوک ورثہ، اسلام آباد ۱۹۸۲ء

۳۔ ایضاً + فارغ بخاری، پٹھانوں کے رومان، نیا مکتبہ محلّہ خداداد پشاور ۱۹۵۵ء

۴۔ رضا ہمدانی + فارغ بخاری، پشتو شاعری، انجمن ترقی اُردو پاکستان ۱۹۶۶ء

۵۔ رضا ہمدانی، رگِ مینا، گوشۂ ادب لاہور، ۱۹۵۷ء

۶۔ عبدالحق، ڈاکٹر، تاریخ یونان (ترجمہ سید ہاشم فرید آبادی) دارالطبع سرکارِ عالی حیدر آباد دکن، مطبوعہ ۱۹۱۹ء

۷۔ ہادی حسین محمد، زبان اور شاعری، مجلس ترقی ادب، لاہور طبع اول ۱۹۸۴ء

## رسائل

۸۔ سنگ میل انٹرنیشنل فوک لور جرنل، جلد اول شمارہ ۷ مارچ، اپریل ۱۹۷۴ء

## اخبارات

۹۔ روزنامہ نوائے وقت راولپنڈی، ۱۲ مئی ۱۹۷۸ء غیر مطبوعہ ''کتاب''

۱۰۔ روزنامہ جنگ راولپنڈی، ۱۲ ستمبر ۱۹۸۳ء

## غیر مطبوعہ کتب

۱۱۔ رضا ہمدانی، پشتو کی ضرب الامثال، ملکیت انیس ہمدانی

# مستشرقین: ایڈورڈ سعید اور اقبال کا نقطۂ نظر

ڈاکٹر محمد آصف*

**Abstract:**
In spite of Benefiting from the knowledge and learning of orientalists, Iqbal like Edward Saeed knew about the purposes of imperialism. Not only this, Iqbal also grasped the reality of that "discourse" which has been exposed by Edward Saeed. This branch of knowledge of the west is a weapon of western imperialistic extentionalism which has played an important role to distort Islam and Islamic orientalistic spirit. It is necessary for oriental nations to reject this imperialistic ideology and try to discover their own past themselves. Orientalists prove the west superior to the east. Muslim should negate this attitude of orientalism and by adopting the way of self-discovery should understand and make others to understand their past and culture.

اسلام کی حقیقی روح مسخ کرنے، عالمِ اسلام میں احساسِ کمتری پیدا کرنے اور اسلام و مغربی تہذیبوں میں بُعد پیدا کرنے میں مستشرقین کی ''خدمات'' سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ جنھوں نے اپنے ڈسکورس (Discourse) کے ذریعے مسلمان کو مغرب کا انحصاری بن کر رہنا سکھایا۔ ایڈورڈ سعید (Edward Said / ۱۹۳۵ء۔۲۰۰۳ء) نے اِس ڈسکورس اور اورینٹلزم (Orientalism) کا تجزیہ کیا ہے جس کی مدد سے مغرب نے ''مشرق'' کی اپنے حسب منشا تشکیل کی۔ ایڈورڈ سعید نے ''اسلامی مشرق'' پر زیادہ توجہ مرکوز کی ہے۔(۱) ایڈورڈ سعید کے مطابق شرق شناسی یا استشراق (Orientalism) کا مرکزی نقطہ یہ ہے کہ مغرب برتر و افضل ہے اور مشرق پسماندہ، منفعل، غیر متحرک، انفعالی اور آمرانہ مزاج کا حامل ہے۔(۲) استشراق یا شرق شناسی ایک باقاعدہ نظریاتی کام (علم) ہے جس کو باضابطہ طور پر منصوبہ بندی کے تحت شروع کیا گیا جس میں نسل در نسل سرمایہ کاری کی گئی ہے۔ یہ نہ صرف سامراجی نوآبادیات کو محکوم رکھنے اور توسیع پسندی کی پالیسیوں کو مستحکم کرنے کے لیے وجود میں لایا گیا ہے(۳) بلکہ اِس سے یورپی تمدن کے اعلیٰ اور برتر ہونے کا خیال (۴) اور مشرق کا تصور مغرب کے شعور کے مطابق عوام الناس تک پہنچانے کا مشن ترتیب دیا گیا ہے۔ اِس تصور کی علمی و تحقیقی بنیاد کم و بیش صرف اور صرف (نام نہاد) اعلیٰ درجے کے مغربی شعور پر ہے(۵) اس طرح شرق شناسی کے نتائج عام تمدن میں سرایت کر گئے ہیں(۶) اسی ثقافتی بالادستی اور حلقۂ اثر کے تحت اورینٹل ازم کو استحکام ہوا۔ جس میں اس بات پر بے

* اُستاد شعبہء اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

حدز ور دیا جاتا ہے کہ مشرق کی پسماندگی کے مقابلے میں مغرب کا تمدن اعلیٰ تر ہے اور اس میں مشرق پر حاوی ہونے کی خواہش بھی کارفرما ہے (۷) ہر مستشرق اوّلاً یورپی ہے یا امریکی اور بحیثیت ایک اجنبی کے مشرق پر کام کر رہا ہے۔ اسے احساس ہے کہ وہ ایسی طاقت کا کارکن ہے جس کے مفادات مشرق سے وابستہ ہیں اور وہ مشرق کے ماحول کی بجائے مکمل طور پر اپنے ماحول سے مربوط ہے (۸) جدید ترقیات نے اس علمی و تصوراتی ابلیسیت (مشرق شناسی) کی گرفت ''پراسرار مشرق'' پر اور بھی سخت کر دی ہے اور اس میں ابلاغ کے تمام ذرائع (بشمول ٹی۔وی، فلم، اطلاعات کے نظام، برقیات کا اسلحہ وغیرہ) اس کے مددگار ہیں (۹) چنانچہ اب امریکہ میں بھی انتہائی منظّم انداز میں وہی یورپی طرزِ فکر کی حامل شرق شناسی رائج ہے۔ (۱۰)

اس اورئینٹل ازم کا روّیہ اسلام کے بارے میں کیا ہے؟ ایڈورڈ سعید کے نزدیک سادگی پسند اسلام اور عربوں کے بارے میں سادہ سے تصور کو بہت زیادہ سیاست آمیز اور بھاری بھرکم مسئلہ بنا دیا گیا ہے۔ مغرب کے لوگوں میں مشرق اور اسلام کے خلاف تعصب کی ایک طویل تاریخ ہے جو اورئینٹلزم کی تحریروں میں منعکس ہوتی ہے۔ امریکہ میں ایسی کوئی صورت نہیں ہے جس میں ثقافت کے لحاظ سے امریکی لوگ اسلام اور عربوں سے موانست کر سکیں یا غیر جذباتی انداز میں مباحثہ کر سکیں۔ مشرقِ وسطیٰ کی پہچان اب بڑی طاقتوں کی سیاست، حکمتِ عملی، تیل کی معاشیات ہے، عرب آمریت پسند اور دہشت گرد ہیں جبکہ اسرائیلی جمہوری ہیں (۱۱) ایسی تمسخر آمیز تصاویر اور کارٹون منظر عام پر لائے جاتے ہیں جن میں اجتماعی غصہ، کمینگی، غربت، یا غیر منطقی اور جہادی بنا کر دکھایا جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں ایک خوف پیدا کیا جاتا ہے کہ مسلمان عرب دنیا پر قبضہ کر لیں گے۔ (۱۲)

حال ہی میں ڈنمارک (Denmark) کے اخبار ''جیلانڈز پوسٹن'' (Jyllands Posten) میں حضورِ اقدسؐ سے متعلق توہین آمیز خاکوں کی اشاعت سے اسلام اور حضرت محمدؐ کے تشخص کو مجروح کرنے اور تمسخر اڑانے کی جو کوشش کی گئی ہے وہ ایڈورڈ سعید کے ان بیانات کا ایک کھلا ثبوت ہے۔ یہ اظہار رائے کی آزادی کی آڑ میں اسلام دشمنی کا کھلا اظہار ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان خاکوں کو مغرب کے کم و بیش ۴۵ ممالک میں، ۱۷۵ اخبارات میں شائع کیا گیا ہے اور تقریباً ۲۰۰ ٹی۔وی اسٹیشنوں سے نشر کر کے توہینِ رسالت کی مذموم کوشش کی گئی ہے، جو یقیناً اسلام اور حضورِ اقدسؐ سے متعلق مغرب کے تنگ نظر، متعصّبانہ اور منفی روّیے کی عکاسی ہے۔ (۱۳)

ایڈورڈ سعید کے نزدیک یورپ اور امریکہ میں:

''مشرقِ وسطیٰ کے مطالعات کا ایک بہت بڑا منظّم سلسلہ ہے۔ یہ مفادات کا گڑھ ہے۔ ''معمر لوگوں''، ''دانشوروں'' یا ماہرین کا ایک جال ہے جو مشترکہ کاروباری اداروں، فاؤنڈیشنوں، تیل کمپنیوں، عیسائیت کے تبلیغی اداروں، فوج، غیر ملکی خدمات (سفارت)، خفیہ اطلاعات اور معاشرے کو علمی دنیا سے منسلک کیے ہوئے امدادی رقوم اور مالی معاوضے کی انجمنیں ہیں، تعلیمی و تحقیقی اداروں کا جال ہے، مراکز ہیں، شعبے اور ذیلی شعبے ہیں یہ تمام کے تمام اسلام، مشرق اور عربوں کے بارے میں چند بنیادی اور غیر مبتذل خیالات اور نظریات کو استناد دینے اور اس استناد کو قائم رکھنے کے لیے دن رات مصروف ہیں۔''(۱۴)

ظاہر ہے اسلام کے بارے میں یہ رویہ کوئی نئی بات نہیں ہے بلکہ مختلف قدیم و جدید مستشرقین کے ہاں بھی اس قسم کے بیانات ملتے ہیں جن سے اسلام کا تشخص مجروح ہو کر سامنے آتا ہے۔ مثلاً ایڈورڈ سعید نے ولیم میور (William Muir) کا وہ بیان درج کیا ہے جس میں اس نے کہا ہے کہ:

''محمدؐ کی تلوار اور ان کا قرآن، تہذیب، آزادی اور صداقت کے سب سے زیادہ ثابت قدم دشمن ہیں''(۱۵)

اسی طرح گرونیبام کے ایسے بیانات درج کیے ہیں جن سے اسلام کی ایک آمرانہ غیر تخلیقی اور غیر سائنسی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے۔ مثلاً:

''اسلام خلافِ انسان ترقی کے لیے نااہل ہے۔ خود شناسی و غیر جانبداری سے خالی، غیر تخلیقی و غیر سائنسی (غیر منطقی) اور آمرانہ ہے''، ''مسلمانوں کی تہذیب ایسا وجود ہے جو ہماری تمناؤں میں شریک نہیں ہے۔''، ''سب سے بڑھ کر یہ بات کہ یہ ایک ابتدائی وجود کی ذہنی قوت سے بھی محروم ہے۔''(۱۶)

ہنوز یہ صورت برقرار ہے یہاں تک کہ بقول ایڈورڈ سعید:

''سویت یونین کے خاتمے کے بعد دانشوروں لوگوں اور صحافیوں نے ریاست ہائے متحدہ امریکہ پر یلغار کر دی ہے تا کہ وہ تشریق شدہ اسلام میں برائی کی نئی

سلطنت دریافت کرسکیں۔ طباعتی ذرائع لگی بندھی باتوں سے بھرے پڑے ہیں جو 'اسلام اور دہشت گردی' یا 'عرب اور تشدد' یا 'مشرق اور ظلم' کو باہم مربوط کرتے ہیں۔'' (۱۷)

اس کی واضح مثال ہنٹنگٹن کی کتاب تہذیبوں کا تصادم (Clash of civilizations) ہے جو سوویت یونین کی شکست وریخت کے بعد شائع ہوئی اور جس میں اُس نے انہی پرانی عصبیتوں کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے نزدیک اسلامی تہذیب کی تنگ نظری، آمریت اور جہالت کی وجہ سے اُس کا تصادم مغرب کی روشن خیال اور جمہوری تہذیب سے ناگزیر ہے وہ اسلام کو متشدد قرار دیتے ہوئے لکھتا ہے۔

''اسلام کی سرحدیں خونیں ہیں اسلام ابتداء ہی سے تلوار کا مذہب رہا ہے۔ عدم تشدد کا تصور مسلم عقائد اور عمل میں نہیں پایا جاتا۔ (۱۸)

شرق شناسی کی وجوہات میں مغرب کی استعماری خواہشات کے علاوہ ایڈورڈ سعید نے ایک اور بڑی دلچسپ وجہ بھی لکھی ہے جسے اقبال نے مُلّائیت کا نام دیا ہے:

''مستقبل میں شرق شناسی کی طرف سے کم وبیش معینہ شکل میں اسلام کے قائم رہنے کی وجہ یہ ہوگی کہ مشرق میں اسلام پر اس کے مذہبی رہنماؤں کے لب ولہجہ کی اجارہ داری ہے اور اس طبقہ نے اسلام کو اپنی باتوں سے بدنام کررکھا ہے اور اس طبقہ کا مسلمانوں کے ذہن پر قبضہ ہے۔ (۱۹)

غرض مغربی علوم کی یہ شاخ مغربی سامراجی توسیع پسندی کا ایک آلۂ ہے جس نے اسلام کی روح کو مسخ کرنے اور تصادم کو بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ فتح محمد ملک نے بالکل درست لکھا ہے کہ:

''سعید کے خیال میں مغرب نے مشرق پر غلبہ حاصل کرنے اور اپنے اِس غلبے کو دوام بخشنے کی خاطر یہ علم ایجاد کیا تھا۔ بقول اقبال:

یہ علم، یہ حکمت، یہ سیاست، یہ تجارت جو کچھ ہے وہ ہے فکرِ ملوکانہ کی ایجاد

(ارمغانِ حجاز/کلیاتِ اقبال اردو، ص ۷۲۲/۳۰)

مغربی ملوکیت کا دستگیر یہ علم مشرقی قوموں کے ماضی و حال کی اپنے سیاسی

ایجنڈے کی روشنی میں نئی تعبیر اور غلاموں کو غلامی پہ رضامند رکھنے کی تدبیر ہے۔ ایڈورڈ سعید مشرق کی قوموں کو یہ درس دیتے ہیں کہ وہ اس سامراجی آئیڈیالوجی کو رد کر دیں، اپنے ماضی کی مسخ شدہ تصویروں کو قبول نہ کریں، اور اپنے ماضی کی باز یافت خود کریں۔ مغربی مشرق شناس مغرب کو اعلیٰ اور مشرق کو ادنیٰ ثابت کرتے ہیں۔ ایڈورڈ سعید کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ وہ خود شناسی کا راستہ اختیار کر کے اورئینٹلزم میں مغرب کی اس مرکزیت کی نفی کر دیں اور اپنے ماضی کو اپنے حوالوں سے سمجھیں اور سمجھائیں۔'' (۲۰)

اورئینٹلزم کے بارے میں کچھ اسی قسم کے خیالات اقبال کے تھے۔ اگرچہ اقبال مستشرقین کی ایسی آراء اور تصنیفات کو استحصان کی نظر سے دیکھتے تھے جن کا نقطۂ نظر منصفانہ و عالمانہ ہوتا تھا۔ مثلاً آرنلڈ کی وفات پر جو خط انہوں نے لیڈی آرنلڈ کو لکھا اس میں آرنلڈ کی عظمت اور دنیائے اسلام کے لیے ان کی خدمات کا تذکرہ بے حد عقیدت کے ساتھ کیا ہے۔ اقبال خود بھی مستشرقین سے استفادہ کرتے تھے اور استفادہ کا مشورہ بھی دیتے تھے تاہم بحیثیت مجموعی وہ مستشرقین کے کاموں سے مطمئن نہ تھے۔ مثلاً لکھتے ہیں:

''یورپین کتابوں میں سے اکثر بلاشبہ خاص اغراض و مقاصد کو مدنظر رکھ کر لکھی گئی ہیں (مثلاً تبلیغی، سیاسی، تجارتی وغیرہ) تاہم ان کتابوں میں کہیں کہیں آپ کو اپنے مضمون سے متعلق نہایت مفید معلومات ملیں گی۔'' (۲۱)

''جہاں تک اسلامی ریسرچ کا تعلق ہے فرانس، جرمنی، انگلستان اور اٹلی کی یونیورسٹیوں کے اساتذہ کے مقاصد خاص ہیں۔ جن کو عالمانہ تحقیق اور احقاقِ حق کے ظاہری طلسم میں چھپایا جاتا ہے (ڈسکورس کی اصطلاح کو ذہن میں لائیے) سادہ لوح مسلمان طالب علم اس طلسم میں گرفتار ہو کر گمراہ ہو جاتا ہے۔'' (۲۲)

''یورپین مستشرقین نے اسلامی تاریخ، لسانیات، مذہب اور ادب کے میدانوں میں بلاشبہ بڑی خدمات سرانجام دی ہیں۔ اسلامی فلسفہ بھی ان کی توجہ سے فیض یاب ہوا ہے لیکن مجھے افسوس سے کہنا پڑے گا کہ فلسفہ میں جو کام ہوا ہے وہ

مجموعی طور پر سطحی نوعیت کا ہے اور اکثر اِس بات کی غمازی کرتا ہے کہ لکھنے والا نہ صرف اسلامی بلکہ یورپی فکر سے ناآشنا اور ناواقف ہے۔'' (۲۳)

مستشرقین اور مغربی استعمار کے تعلق کے حوالے سے اقبال کا وہ بیان بے حد اہم ہے جس میں آرنلڈ اور براؤن سے عقیدت کے باوجود انہیں استعمار کا دست و باز و قرار دیا ہے۔ اقبال فرماتے ہیں:

''آرنلڈ کا اسلام سے کیا تعلق۔ ''دعوتِ اسلام'' اور اس جیسی کتابوں پر مت جاؤ۔ انہوں نے جو کچھ کیا انگلستان کے مفاد کے لیے کیا۔ جب میں انگلستان میں تھا تو آرنلڈ نے مجھے براؤن کی تاریخ پر کچھ لکھنے کی فرمائش کی تھی لیکن میں نے انکار کر دیا کیونکہ مجھے اس قسم کی تصنیفات میں انگلستان کا مفاد کام آتا نظر آتا تھا۔ دراصل یہ بھی ایک کوشش تھی ایرانی قومیت کو ہوا دینے کی۔ تاکہ ملتِ اسلامیہ کی وحدت پارہ پارہ ہو جائے۔ بات یہ ہے کہ مغرب میں فرد کی زندگی صرف ملک کے لیے ہے اور وطنی قومیت کا تقاضا بھی ہے کہ ملک و قوم کو ہر بات پر مقدم رکھا جائے۔ لہٰذا آرنلڈ کو مسیحیت سے غرض تھی نہ اسلام سے بلکہ سیاسی اعتبار سے دیکھا جائے تو آرنلڈ کیا ہر مستشرق کا علم و فضل ہی وہی راستہ اختیار کر لیتا ہے جو مغرب کی ہوسِ استعمار اور شہنشاہیت کے مطابق ہو۔ ان حضرات کو بھی شہنشاہیت پسندوں اور سیاست کاروں کا دست و باز و تصور کرنا چاہیے۔'' (۲۴)

اقبال مستشرقین کے علم و فضل سے استفادہ کے باوجود ان کی حدود اور ملوکانہ اغراض و مقاصد سے واقف تھے بلکہ جدید اصطلاح میں تو وہ اس ''ڈسکورس'' (اقبال کے لفظوں میں عالمانہ تحقیق اور احقاقِ حق کے ظاہری طلسم) کی حقیقت کو بھی سمجھتے تھے جس کا پردہ عہدِ جدید میں ایڈورڈ سعید نے چاک کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آخر دم تک ان کی یہی کوشش رہی کہ کسی طرح اسلام اور اسلامی تہذیب کی حقیقی سائنسی روح کو اُجاگر کیا جائے (مثلاً خطبہ ''اسلامی ثقافت کی روح'')۔ ان کی خواہش تھی کہ مسلمان مغربی علوم سے استفادہ تو کریں لیکن بہت احتیاط کے ساتھ اور ناقدانہ نظر سے۔ تاکہ وہ اس کے ظاہری طلسم (ڈسکورس) میں گرفتار نہ ہو۔ اسلام اور مغرب کو ایک دوسرے کے قریب لانے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ نہ صرف مسلمان مستشرقین کے ڈسکورس یا ظاہری طلسم کو سمجھیں اور اسلام کی حرکی مساوات پر مبنی روح کو اجاگر کریں بلکہ مستشرقین بھی اسلام کے معاملے میں انصاف سے کام لیں۔

# حواشی

1. Said, Edward, W.,"Orientalism", Penguin Books, India, 2001, PP.25,26(Afterword)
2. Ibid. PP.9,7,300
3. Ibid. PP.8
4. Ibid. PP.7
5. Ibid. PP.8
6. Ibid. PP.6
7. Ibid. PP.7
8. Ibid. PP.11
9. Ibid. PP.26
10. Ibid. PP.300
11. Ibid. PP.26
12. Ibid. PP.287

۱۳۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

مضمون ''توہین آمیز خاکوں کی اشاعت اور مغرب کا روّیہ''، از سفیر احمد صدیقی، (لیفٹیننٹ کرنل ر)، روزنامہ جنگ، ملتان، جلد۴، شمارہ۱۴۲، ۱۴ مارچ ۲۰۰۶ء، ص۸؛

14. Said,Edward,W.,"Orientalism", PP.301,302
15. Ibid. PP.282
16. Ibid. PP.151
17. Ibid. PP347
18. Huntington, "The clash of civilizations and the remaking of world order" simon and schustr, New york 1997. PP 258 ,263
19. Said,Edward,W.,"Orientalism", PP.288

۲۰۔ ملاحظہ کیجیے: پیش لفظ، از فتح محمد ملک، مشمولہ ''شرق شناسی (از ایڈورڈ سعید)، ترجمہ، محمد عباس، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء

(استشراق کے بارے میں اس قسم کے خیالات کا اظہار ڈاکٹر عبدالقادر جیلانی (۱۹۲۶ء۔۱۹۹۲ء) نے بھی اپنے تحقیقی مقالے ''اسلام، پیغمبر اسلام اور مستشرقینِ مغرب کا اندازِ فکر'' میں کیا ہے۔ یہ تحقیقی مقالہ شعبۂ علومِ اسلامیہ جامعہ کراچی میں ۱۹۸۰ء میں پی۔ ایچ

۔ڈی کے لیے پیش کیا گیا۔ ۱۹۸۶ء میں ڈگری دی گئی ۔۲۰۰۵ء میں شائع ہوا۔اس میں اورئینٹل ازم کا تجزیہ اسلام اور مغرب کے تاریخی تناظر میں کیا گیا ہے۔مغرب کا پس منظر، ریاست اسلامیہ کی توسیع اور عہدِ وسطیٰ کا مغرب،مغرب کا ردِعمل،اسلامی اقدار کے خلاف اقدامات ،نظریاتی حملوں کا جائزہ لیتے ہوئے مستشرقین کی ابتدا،عالمِ اسلام سے علمی استفادہ ،مستشرقین کی علمی کاوشوں کا جائزہ ، اسلام،قرآن اور حیاتِ طیبہ پر کیے جانے والے اعتراضات اور مسخ کردہ حقائق کا تجزیہ کر کے اسلام اور پیغمبر اسلام کے بارے میں مستشرقین مغرب کے اندازِ فکر پر تنقید کی گئی ہے۔ڈاکٹر عبدالقادر جیلانی ایڈورڈ سعید کے ہم اثر ہیں ۔ایڈورڈ سعید ہی کی طرح استشراق ان کا میدان ہے۔ یہ کتاب کم وبیش ایڈورڈ سعید کی ''اورئینٹل ازم'' کے دور میں لکھی گئی۔ یہ کتاب بھی اورئینٹل ازم کی طرح استشراق کا ایک فکر انگیز مطالعہ پیش کرتی ہے۔ وہ مدلل انداز میں مغرب اور اسلام کے تاریخی وثقافتی اور سیاسی پس منظر میں استشراق کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''مستشرقین کا وجود کوئی اتفاقی امر نہیں تھا۔ وہ ایک ایسے معاشرے کے ذمے دار اصحابِ فکر تھے جو صدیوں سے عالمِ اسلام کے ساتھ حالتِ جنگ میں مبتلا تھا۔جس نے اپنی کمزوریوں کی تشخیص کر لی تھی اور جسے دشمنوں کی برتری کے راز معلوم ہو چکے تھے۔جس نے اپنی کمزوری رفع کرنے اور دشمن پر برتری حاصل کرنے کا ایک جامع منصوبہ تیار کر کے اس پر عمل درآمد شروع کر دیا تھا۔علومِ شرقیہ کا مطالعہ اسی جنگی منصوبے کا ایک اہم حصہ تھا۔مستشرقین اس منصوبے کے اہم کارکن تھے۔وہ روحانی حروبِ صلیبیہ کے ہراول دستے تھے جن کا فرض یہ تھا کہ وہ دشمن کے خزانوں سے اپنے ملک کو مالا مال کریں اور ان کمزور مقامات کو دریافت کریں جہاں سے دشمن پر حملہ آور ہوا جا سکے اور ان مستحکم مقامات کی نشاندہی کریں جدھر سے نقصانات یقینی ہوں۔

اس میں شک نہیں کہ حالات کے ساتھ ساتھ مستشرقین کا دائرۂ کار بھی وسیع ہوتا چلا گیا۔ انہوں نے نہ صرف نظریاتی ضرورت کے لیے مواد فراہم کیا بلکہ ان کی مساعی کی بدولت مغرب کو سیاسی اور اقتصادی سہولتیں بھی میسر ہوئیں۔مستشرقین نے ایشیا اور افریقہ کی

تہذیبوں اور ان کے علوم پر بڑی بڑی تحقیقات کیں۔ قبلِ تاریخ کی گمشدہ تہذیبوں کا سراغ لگایا، مردہ زبانوں کو معنی دیئے، تاریخِ انسانی کی گمشدہ کڑیاں فراہم کیں، دنیا کی ہر زبان کے علمی خزانے اپنی زبان میں منتقل کیے، ان کی تحقیقات اور کاوشوں کا موجودہ علوم کے ارتفاع میں ناقابل فراموش حصہ ہے۔ لیکن ان سب کے باوجود یہ حقیقت ناقابلِ تردید ہے جو اپنی تاسیس کے اعتبار سے اسلام سے سرد جنگ لڑنے کے لیے مختص تھے جبھی تو ریمنڈلل نے کلیسا کو دعوت دی تھی کہ علومِ شرقیہ کے مطالعے کو روحانی صلیبی جنگ کے ہتھیار کے طور پر استعمال کیا جائے۔''

مندرجہ بالا بیانات کی تصدیق کے لیے دیکھئے:

عبدالقادر جیلانی، ڈاکٹر، اسلام، پیغمبر اسلام اور مستشرقینِ مغرب کا اندازِ فکر، مرتبہ، آصف اکبر، بیت الحکمت، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۷۰)،

۲۱۔ اقبال۔ اقبال نامہ مرتبہ شیخ عطاء اللہ (طبع نو، تصحیح و ترمیم شدہ ایڈیشن، یک جلدی اشاعت)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور ۲۰۰۵ء، ص ۵۵۷۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۹۶

۲۳۔ اقبال۔ مقالاتِ اقبال (''حکمائے اسلام کے عمیق تر مطالعے کی دعوت'')، مرتبہ عبدالواحد معینی، سید، آئینہ ادب، لاہور، ص ۳۳۴

۲۴۔ اقبال۔ مکتوباتِ اقبال بنام نذیر نیازی، مرتبہ، نذیر نیازی، سیّد، اقبال اکادمی پاکستان، کراچی ۱۹۵۷ء، ص ۹۶، ۹۷۔

# توقیتِ علی گڑھ (حیاتِ سرسید کے تناظر میں)

ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ

**Abstract:**
This Article Indicates all the main events in Sir Syed Ahmad Khan's life. Syed Ahmad Khan was not a man of letter only but he was an institution in him. So if we study his life, in the mean time we study one history. This article helps us to under stand our political, cultural and literary history.

علی گڑھ تحریک دراصل سرسید احمد خاں کا دوسرا نام ہے۔اردو کی تشکیل و ترقی میں جن شخصیات نے اداروں کی طرح کام کیا،ان میں سرسید بھی شامل تھے۔انیسویں صدی میں جب انگریزوں کے قدم ہندوستان میں مضبوط ہوئے تو ان کے طرزِ عمل میں بھی نمایاں تبدیلی آئی،اب ہندوستان میں ان کا مقصد دولت کے حصول کے ساتھ ساتھ یہاں حکومت کرنا بھی تھا۔اس کے نظم ونسق سنبھالنے میں انھیں جن چیزوں کی ضرورت تھی اس میں اہل ہند کی تعلیم بھی ایک ضروری عنصر تھا۔سرسید کی کوشش تھی کہ پوری قوم جس میں تمام مذاہب کے ہندوستانی لوگ ہوں اس دھارے میں شامل ہو جائیں جو وقت کی اہم ضرورت تھا۔اس سلسلہ میں علی گڑھ تحریک کے مختصر تعارف کو توقیت کے انداز میں پیش کیا جاتا ہے، جو صرف حیاتِ سرسید کے تناظر میں ہے۔

۱۸۱۷ء: ولادت سرسید

۱۸۲۲ء: اردو کے پہلے اخبار جام جہاں نما کا اجرا کلکتہ میں ہوا۔

۱۸۳۵ء: اردو کو عدالتی اور سرکاری زبان کی حیثیت حاصل ہوئی،جس سے اردو میں نئی نئی علمی اصطلاحات داخل ہونے لگیں۔انگریزوں کا اردو کو سرکاری زبان دینے کا مقصد سیاسی تھا۔اصلمیں فارسی تسلط کو ختم کرنا اور اردو کی آڑ میں انگریزی کے لیے زمین ہموار کرنا تھا۔

۱۸۳۶ء: مولوی محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر نے اردو اخبار کے نام سے ایک پرچہ نکالا۔

۱۸۳۷ء: سرسید کے بڑے بھائی سید محمد خان نے سیدالاخبار جاری کیا،جس میں سرسید کے مضامین بھی ہوتے تھے۔

۱۸۴۳ء: دلی کالج ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی کا قیام،جس میں نصاب کی کتابوں کی تیاری کے علاوہ انگریزی

* اسٹنٹ پروفیسر،شعبہ اردو،انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی،اسلام آباد

کتابوں کا ترجمہ بھی کرایا گیا۔

۱۸۴۸ء تا ۱۸۵۳ء: دلی سے کم از کم بارہ اخبار شائع ہوتے تھے۔(۱) سراج الاخبار (فارسی) (۲) صادق الاخبار (فارسی) (۳) دہلی اردو اخبار (اردو) (۴) سید الاخبار (اردو) (۵) مظہرِ حق (اردو) (۶) محبِ ہند (اردو) (۷) فوائد الناظرین (اردو) (۸) تحفۃ الحدائق (اردو) (۹) قران السعدین (اردو) (۱۰) دقیق الاخبار (اردو) (۱۱) نورِ مشرقی (اردو) (۱۲) نورِ مغربی (اردو)۔

ان اخبارات کے خریدار ہندوستانیوں سے زیادہ انگریز تھے، اس لیے ان کی زبان فورٹ ولیم کالج کے ترجموں کی طرح صاف، سادہ، سلیس اور روزمرہ کے مطابق تھی۔

۱۸۴۷ء: دسمبر ۱۸۴۸ء کے آخر میں یا اوائل ۱۸۴۹ء میں غالب کا اردو خط جواہر سنگھ جوہر کے نام، جس میں لنگی کی فرمائش تھی۔ ۲۰ اگست ۱۸۴۹ء غالب کا خط مرزا ہرگوپال تفتہ کے نام۔ مالک رام کا خیال ہے کہ تفتہ کے نام غالب کا خط ۱۸۴۷ء میں لکھا گیا تھا۔ (خطوط غالب۔ جلد اول۔ مرتبہ خلیق انجم۔ ص ۱۲۳)

دسمبر ۱۸۴۹ء: ماسٹر رام چندر کے محبِ ہند (جلد نمبر ۲۹، بابت دسمبر ۱۸۴۹ء و جنوری ۱۸۵۰ء) میں مکتوب نگاری کے فن پر ایک چھوٹا سا نوٹ شائع ہوا، جس میں جدید اصول بیان کیے گئے تھے۔ پنڈت برجموہن کیفی کا خیال تھا کہ غالب نے اس سے ضرور اثر لیا ہوگا۔

۱۸۵۹ء: مرادآباد میں ایک فارسی مدرسہ کھول کر عملی میدان میں قدم رکھا۔

۱۸۶۰ء: لائل آف محمڈنز آف انڈیا کے نام سے مضامین کا سلسلہ شروع کیا۔

۱۸۶۲ء: سرسید نے ۱۸۶۲ء میں ایک تحریر بعنوان ''التماس بہ خدمت ساکنان ہندوستان در باب ترقی تعلیم اہل ہند'' شائع کی، جس کا خلاصہ یہ تھا کہ ہندوستان میں علم کے پھیلانے اور ترقی دینے کے لیے ایک مجلس مقرر کرنی چاہیے جو ایسے قدیم مصنفوں کی عمدہ کتابیں اور انگریزی کی مفید کتابیں اردو میں ترجمہ کر کے چھاپے۔ یہ تحریر سائنٹفک سوسائٹی کی اصل بنیاد تھی۔

۹/جنوری ۱۸۶۲ء: سرسید نے غازی پور میں جہاں وہ صدر الصدور تھے، اپنے مکان پر سائنٹفک سوسائٹی کے قائم کرنے اور اس کے اغراض و مقاصد بیان کرنے کی غرض سے ایک جلسہ کیا، جس میں بہت سے یورپین اور دیسی اصحاب جمع تھے، جن میں خاص طور پر سرسید کے دوست لفٹیننٹ کرنل گراہم (غازی پور کے سپرنٹنڈنٹ پولیس) بھی شریک تھے۔

۱۸۶۲ء: ابتدائی ممبران (۱۲۹) تھے، جن ہندو مسلمان اور انگریز سب شریک تھے۔

۱۸۶۲ء: سرسید غازی پور سے تبدیل ہو کر علی گڑھ آ گئے۔ مسٹر ولیم جنکس بریملی جو اس زمانے میں علی گڑھ کے جج تھے، سوسائٹی کے پریسیڈنٹ قرار پائے۔ ایک مستقل مکان بننے کی تجویز ہوئی اور سرسید کی نگرانی میں عمارت کی تعمیر شروع کر دی گئی۔ مکان کی تعمیر اور آرایش اور کتب و آلات وغیرہ پر تقریباً تیس ہزار روپے لاگت آئی۔

۲/نومبر ۱۸۶۲ء: لفٹیننٹ گورنر شمال مغرب (اے۔ ڈریمنڈ) نے اس کا سنگ بنیاد رکھا۔

۲۰/مارچ ۱۸۶۶ء: عمارت کی تکمیل پر مسٹر ولیمس کمشنر قسمت میرٹھ نے افتتاح کیا۔ ڈیوک آف آرگائل وزیر ہند اس کے پیٹرن (سرپرست) اور اے۔ ڈریمنڈ لفٹیننٹ گورنر شمال مغرب وائس پیٹرن قرار پائے۔ اولین سیکریٹری لفٹیننٹ گریہم، اس کے بعد سرسید ہوئے۔

۲۰/مارچ ۱۸۶۶ء: سائنٹفک اخبار جاری کیا جس کا نام بعد میں علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ ہو گیا۔ یہ اخبار پہلے ہفت روزہ تھا، بعد میں ہفتے میں دو بار شائع ہونے لگا۔ ایڈیٹر سرسید خود تھے۔ اس کا ایک کالم انگریزی میں اور ایک اردو میں ہوتا تھا۔ بعض مضامین بھی اردو اور انگریزی میں الگ الگ چھاپے جاتے تھے۔ مضامین سوشل، اخلاقی، علمی اور پولیٹیکل ہوتے تھے۔ تراجم میں زیادہ تر ''ماخوذ از پانیر'' تھے۔ ابتدا میں منشی محمد یار خاں ایڈیٹر، منشی چکھن لال انگریزی اخبارات کے مترجم، مولوی فیض الحسن اور بابو گنگا پرشاد مترجم کتب تھے۔ کل عملہ کی ماہانہ تنخواہ پانچ سو روپے تھی۔

۱۸۶۷ء: بنارس میں جدید ہندی تحریک کا آغاز، جس کا مقصد اردو زبان و فارسی رسم الخط کو موقوف کر کے بھاشا زبان کو دیوناگری رسم الخط کو فروغ دینا تھا۔ سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی اصل میں ''اردو بچاؤ'' تحریک کی کڑی تھی۔

۱۸۶۷ء: سوسائٹی کا پہلا قانون جو ۱۸۶۲ء میں غازی پور میں بنا تھا، اس میں جزوی ترمیم کی گئی۔ اس میں سوسائٹی کا لقب، مقصد، بناوٹ، کونسل کے کارپرداز، ذمہ دار منتظم، عجائب خانہ اور ایک کتب خانے کا قیام عمل لایا گیا۔ علی گڑھ میں بنائی گئی عمارت کا نام علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ ہو گا۔ لیکچروں کا سلسلہ قائم کیا گیا، ڈاکٹر کلکلی ہر مہینے نہ صرف ایک لیکچر نیچرل سائنس پر دیتے تھے بلکہ عملی آلات سے ناظرین کو تجربہ کر کے بھی دکھاتے تھے۔

۱۵/اگست ۱۸۶۷ء: سرسید عہدۂ جج سمال کاز کورٹ پر ترقی پا کر علی گڑھ سے بنارس چلے گئے تو سوسائٹی کا تمام کاروبار

راجہ جے کشن داس سی۔ایس۔آئی کو جو اس زمانے میں علی گڑھ میں ڈپٹی کلکٹر تھے کے سپرد ہوا۔۱۸۶۷ء میں ہومیوپیتھی کے فروغ کے لیے ایک کمیٹی بنائی۔۲۵ستمبر۱۸۶۷ء میں بنارس میں ایک شفاخانہ ''ہومیوڈسپنسری اینڈ ہوسپٹل'' کھولا۔

۱۸۶۸ء: بنارس میں جدید ہندی مرکز کا قیام،اس کے سیکرٹری سرودا پرشاد کے نام سرسید کا خط،جس میں اردو کو دیوناگری رسم الخط میں لکھنے کی مخالفت کی گئی۔

۹رمئی ۱۸۶۸ء: سر ولیم میور لفٹیننٹ شمال مغرب نے سوسائٹی کی ایک درخواست پر وعدہ کیا کہ جو کتابیں دیسی زبان میں تصنیف وتالیف یا ترجمہ کی جائیں گی ان میں گورنمنٹ ضرور امداد کرے گی۔

۲۶راگست ۱۸۶۸ء: گورنمنٹ شمال مغرب نے دیسی کتابوں پر انعام دینے کا اعلان کیا۔

اس ضمن میں سوسائٹی نے تقریباً چالیس علمی اور تاریخی کتابیں ترجمہ کرائیں جن میں سے صرف اکتیس کے نام معلوم ہوئے ہیں جو درج ذیل ہیں۔

۱۔ تاریخ مصر قدیم مولفہ رولن۔

۲۔ تاریخ یونان مولفہ رولن۔

۳۔ رسالہ علم فلاحت اسکاٹ برلن۔

۴۔ تاریخ چین بہ زبان فارسی قلمی ترجمہ پادری ایکسوس۔

۵۔ تزک جہانگیری قلمی۔

۶۔ رسالہ علم انتظام مدن (پولیٹیکل اکانومی) مولفہ ولیم سینیر۔

۷۔ ایک گفتگو بر عہد لارڈ ڈلہوزی ولارڈ کیننگ مترجمہ لیفٹیننٹ کرنل گریہم بہ زبان اردو۔

۸۔ تاریخ ہند مولفہ الفنسٹن۔

۹۔ رسالۂ علم آلات مولفہ ٹامسن۔

۱۰۔ رسالۂ علم طبیعیات مولفہ ٹامسن۔

۱۱۔ رسالۂ علم آب وہوا مولفہ ٹامسن۔

۱۲۔ رسالۂ برق مولفہ ہیرس۔

۱۳۔ دیباچۂ تاریخ فیروز شاہی۔

۱۴۔ ٹاڈ ہنٹر کی کتاب اقلیدس مترجمہ مولوی ذکاءاللہ۔

۱۵۔ جغرافیہ مولفہ پادری ولکنسن۔

۱۶۔ سیاست مدن (مل کی پولیٹیکل اکانومی کا انتخاب) مترجمہ پنڈت دھرم نراین رائے بہادر میر منشی اندور۔

۱۷۔ ترجمۂ علم مساحت مولفہ ٹاڈ ہنٹر۔

۱۸۔ ترجمۂ علم مثلث مولفہ ٹاڈ ہنٹر۔

۱۹۔ ترجمۂ الجبرا مبتدیوں کے لیے مولفہ ٹاڈ ہنٹر۔

۲۰۔ ترجمۂ نظریۂ مساوات مولفہ ٹاڈ ہنٹر۔

۲۱۔ کال بریتھ اور ہاٹن کی سائنٹیفک مینول یوکلڈ کا ترجمہ۔

۲۲۔ کال بریتھ اور ہاٹن کی سائنٹیفک الجبرا کا ترجمہ۔

۲۳۔ برناڈ سمتھ کی ارتھمیٹک کا ترجمہ۔

۲۴۔ برناڈ سمتھ کی الجبرا کا ترجمہ۔

۲۵۔ کال بریتھ کی کتاب حساب کا ترجمہ۔

۲۶۔ ٹاڈ ہنٹر کے الجبرا کا ترجمہ (کالجوں اور مدارس کے لیے)۔

۲۷۔ کال بریتھ کی Plain علم مثلث۔

۲۸۔ ٹاڈ ہنٹر کی Plain co-ordiate geometry۔

۲۹۔ ٹاڈ ہنٹر کا (Integral Calculas) تکمیلی احصا۔

۳۰۔ ٹاڈ ہنٹر کا (Differential Calculas) تفریقی احصا۔

۳۱۔ ترجمہ تاریخ ایران مولفہ سرجان میلکم۔

دہلی کالج اور اس کی ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی کے بعد یہ دوسرا ادارہ تھا جس نے مختلف علوم وفنون کے ترجمے اردو زبان میں شائع کیے۔ اس سوسائٹی کے ذریعے سے بعض تعلیمی تحریکیں بھی کی گئیں۔ مثلاً مکاتب کے نصاب تعلیم پر غور کرنے کے لیے ایک کمیٹی مقرر کی گئی۔

یکم اپریل ۱۸۶۹ء: سرسید کا اپنے دونوں فرزندوں سید حامد اور سید محمود کے ساتھ سفر انگلستان، جہاں ان کا قیام ڈیڑھ سال تک رہا۔

اکتوبر ۱۸۷۰ء: وطن واپس آئے تو ایک کمیٹی بنائی جس کا نام ''خواستگار ترقی تعلیم مسلمانان'' رکھا۔

۲۴ر دسمبر ۱۸۷۰ء: رسالہ تہذیب الاخلاق جاری کیا۔ یہ تین دفعہ جاری ہوا۔ پہلی بار ۲۴ر دسمبر ۱۸۷۰ء میں۔ چھ سال تک باقاعدگی سے جاری رہا، آخری شمارہ ۲۰ر ستمبر ۱۸۷۶ء کو نکلا۔ تین سال تک بند رہنے کے بعد دوبارہ اس کی اشاعت ۲۳ر اپریل ۱۸۷۹ء کو جاری ہوئی اور ۲۸ر جولائی ۱۸۸۰ء کو اس کا آخری شمارہ نکلا۔ پھر بارہ سال تک طویل خاموشی کے بعد ۱۷ر اپریل ۱۸۹۴ء کو تیسری دفعہ مولوی نذیر احمد کے ایجوکیشنل کانفرنس کے لیکچر ۱۸۹۲ء کی وجہ سے ہوا۔ ۲ر فروری ۱۸۹۷ء کو اس سلسلہ کا آخری پرچہ نکلا اور پھر اس کے بعد جاری نہ ہوا۔

اہم مضامین نگار: سرسید احمد خاں، محسن الملک، وقار الملک، مولانا الطاف حسین حالی، مولانا شبلی نعمانی، سید محمود، مولوی چراغ علی، مولوی ذکاء اللہ،

۲۴ر جولائی ۱۸۷۵ء: مدرسۃ العلوم مسلمانان یعنی ایم۔اے او کالج علی گڑھ کا قیام۔

یکم جون ۱۸۷۵ء: تعلیم کا آغاز۔

۱۸۸۲ء: اردو ہندی لسانی فساد تعلیمی کمیشن سامنے پیش ہوا، انگریزی کو جاری کرانا چونکہ فوری ممکن نہیں تھا، اس لیے صوبائی حکومت نے اردو ہندی دونوں کو یکساں بنیادوں پر سرکاری زبان بنا دیا۔

۱۸۷۶ء: سرسید مدت ملازمت ختم کر کے علی گڑھ آ گئے۔ بورڈنگ ہاؤس کا قیام۔ مسجد کی تعمیر۔

۲۷ر دسمبر ۱۸۷۶ء: آل انڈیا مسلم ایجوکیشن کانفرنس کا قیام، ابتدائی نام محمڈن ایجوکیشنل کانگریس۔ اس علمی پروگرام کے تحت بے شمار علمی و تعلیمی ادارے، مکتب، مدارس، کالج اور یونیورسٹیوں کا قیام عمل میں آیا۔

یکم جنوری ۱۸۷۷ء: کالج کی کلاسوں کا آغاز۔

۸ر جنوری ۱۸۷۷ء: وائسرائے ہند لارڈ لسٹن نے کالج کا سنگ بنیاد نصب کیا۔

۱۸۷۷ء: کالج کا الحاق یونیورسٹی سے ہو گیا۔ بعد میں جب الہ آباد یونیورسٹی کا قیام عمل میں آیا تو پھر اس سے کالج کا الحاق ہو گیا۔

۱۸۸۸ء: یونائٹیڈ پیٹریاٹک ایسوسی ایشن (انجمن محبان وطن) کا قیام۔

۳۰ر دسمبر ۱۸۹۳ء: محمڈن اینگلو اورینٹل ڈیفنس ایسوسی ایشن آف اپر انڈیا کا قیام۔

۱۸۹۸ء: سرسید کی وفات

# کتابیات


۱۔ اختر راہی۔ کتاب نامۂ شبلی، لاہور: مسلم اکیڈمی، محمد نگر، علامہ اقبال روڈ، فروری ۱۹۷۱ء، ص ۶۴۔

۲۔ اے۔ ایچ۔ کوثر، ڈاکٹر۔ اردو کی علمی ترقی میں سرسید اور ان کے رفقاء کار کا حصہ۔ کراچی: لائبریری پروموشن بیورو، ۱۹۸۴ء، ص ۴۸۴

۳۔ حامد حسن قادری۔ داستان تاریخ اردو، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، چوتھا ایڈیشن ۱۹۸۸ء، ص ۹۴۷

۴۔ خلیق انجم مرتب۔ غالب کے خطوط (جلد اول)، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۹ء، ص ۴۸۲

۵۔ زاہد چوہدری۔ سرسید احمد خان۔ لاہور: ادارہ مطالعۂ تاریخ، میاں چیمبرز، ۳ ٹمپل روڈ، ۱۹۹۹ء، ص ۲۸۰

۶۔ سرسید احمد خاں۔ منتخب کتابیات، مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ: مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۱۹۷۱ء، ص ۴۸، ۱۷

۷۔ عائذہ قریشی۔ اشاریہ سرسید، ص ۱۴۴


## رسائل:


۱۔ سائنٹفک سوسائٹی علی گڑھ۔ بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق۔ مشمولہ سہ ماہی اردو۔ جلد ۶۵، شمارہ ۳، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، جولائی تا ستمبر ۱۹۸۹ء

۲۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر۔ ڈپٹی نذیر احمد (کتابیات)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷ء، ص ۳۱

# مومنؔ کے ذہنی رجحانات-مقطعوں کی روشنی میں

اقصیٰ النسیم سندھو*

**Abstract:**
This paper is about the mantel situation of 19th century poet "Hakim Momin Khan Momin". It explores different poetic trends while examining the last verses of his Ghazals called "Maqtaas". It is very interesting that Hakim Momin Khan Momin used some poetic tricks to express his poetic experiments and feelings. The paper reveals that the poet has successfully expressed his state of mind in a poetic way.

محمد مومن خاں ۱۸۰۰ء میں حکیم غلام نبی خاں کے ہاں دہلی میں پیدا ہوئے اُن کے آباؤ اجداد شاہ عالم ثانی کے زمانے میں کشمیر سے ہجرت کر کے دہلی آئے تھے۔ اُن کے خانوادے کا آبائی پیشہ طبابت تھا۔ شاہ ولی اللہ کے خاندان سے قریبی مراسم کی بنا پر شاہ عبدالعزیز نے اُن کا نام محمد مومن خاں رکھا۔[۱] محمد مومن خاں نے اپنے والد سے طبابت اور مدرسہ شاہ عبدالعزیز سے عربی، فارسی کی تعلیم حاصل کی جلد ہی طبابت میں کمال حاصل کیا اور نواب فیض احمد خاں کے ہاں درباری طبیب مقرر ہوئے مروجہ علوم کے ساتھ ساتھ محمد مومن خاں نے شاعری، موسیقی، ریاضی، فن عملیات پر بھی خصوصی توجہ دی اپنے لئے مومن کا تخلص پسند کیا اور غزل سے شاعری کی ابتدا کی۔

مومن کا حافظہ بہت تیز تھا اُس دور میں دلی کی تہذیبی زندگی میں شاعری کے ساتھ ساتھ موسیقی، ریاضی، شطرنج اور عملیات کا رواج عام تھا۔ یوں مومن اِس طرف متوجہ ہوئے اور رمل، نجوم، موسیقی، ریاضی، شطرنج، طب اور شاعری میں مہارت حاصل کی۔ طبعًا وہ عاشق مزاج آزاد خیال اور نازک طبع تھے۔ شاہ ولی اللہ کے خاندان سے قریبی تعلق کی بنا پر اُن پر مذہب کا اثر بہت زیادہ تھا۔ یوں اُس زمانے کی فکری تحریک جس کے لیڈر سید احمد بریلوی تھے، سے بھی متاثر ہوئے۔ ڈاکٹر خلیق انجم لکھتے ہیں:

> ''اپنے خاندانی ماحول اور شاہ ولی اللہ کے خاندان سے قربت کی وجہ سے بچپن ہی سے اُن پر مذہب کا اثر تھا جب سید احمد شہید جہاد کر رہے تھے اور مومن نے اُن حمایت میں مثنوی 'جہاد' کہی تو وہ اُس وقت بالکل جوان تھے ہاں عمر کے ساتھ ساتھ دنیا پر دین کو غلبہ حاصل ہوتا گیا۔''[۲]

اِن متنوع اوصاف کے حامل مومن خاں کی اصل شناخت شاعری ہے غزل اُن کا بنیادی میدان تھا۔ اس

* پی ایچ۔ڈی سکالر، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

کے علاوہ دوسری اصناف سخن مسدس، مخمس، رباعی، مثنوی اور قصائد بھی لکھے اُردو کے علاوہ فارسی میں بھی طبع آزمائی کی مومن کو ایک ہمہ جہت اور قادر الکلام شاعر کہہ سکتے ہیں۔ انہوں نے نو (۹) قصیدے اور گیارہ مثنویاں لکھی جب کہ غزلیات کی کل تعداد (بحوالہ کلیاتِ مومن مرتبہ کلب علی خاں فائق) ۲۱۹ ہے۔ اس کے علاوہ معمات قطعات میں بھی طبع آزمائی کی۔

مومن خاں مومن نے شاعری میں عزت اور شہرت حاصل کی وہ غالب کے ہم عصر تھے غالبؔ بھی مومن کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم کرتے تھے انہوں نے مومن کے اس شعر پر اپنا پورا دیوان دینے کو کہا یہ اُن کی شاعرانہ حیثیت کا غالب کی طرف سے سب سے بڑا اور اہم اعتراف تھا۔

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا (کلیاتِ مومن، ص ۶۱)

مومن خاں مومن نے دو شادیاں کیں پہلی شادی ۲۳ سال کی عمر میں ہوئی لیکن نباہ نہ ہو سکا مومن کی دوسری شادی ۱۸۲۹ء میں خواجہ میر درد کے خاندان میں ہوئی پہلی بیوی سے کوئی اولاد نہ تھی جبکہ دوسری بیوی سے تین لڑکے اور دو لڑکیاں پیدا ہوئیں۔ ۱۸۵۲ء میں مومن اپنے مکان کی چھت مرمت کرواتے ہوئے گر کر زخمی ہو گئے یہی حادثہ اُن کے لئے جان لیوا ثابت ہوا۔ یوں دہلی کا یہ عظیم شاعر جون ۱۸۵۲ء بروز جمعہ کو اس دنیا سے رُخصت ہوا اُس کو دہلی میں مہدیوں کے قبرستان میں دفن کیا گیا۔ [۳]

مومن خالص تغزل کے شاعر ہیں اسی لیے ان کا کلام غزل کی خصوصیات کو بے حد شاندار انداز میں متعین کرتا ہے۔ مومن حیرت انگیز اشاریت اور غیر معمولی رمزیت کے شاعر ہیں۔ ان کی غزل میں محذوف باتوں کی کثرت پائی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی تمام تر اشاریت و ایمائیت، کیفیات حسن و کیفیاتِ عشق، معاملاتِ حسن و معاملاتِ عشق سب کے سب تخیل کے سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ اگر چہ مومن کا موضوع غزل محدود ہے یعنی حسن و عشق۔ لیکن مومن نے اس محدود دائرے میں اپنی تخیلاتی قوت سے وسعت پیدا کر دی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مومن کے ہاں عشق، حسن اور رقیب کے حوالے سے تمام موضوعات روایتی انداز میں ابھرنے کی بجائے دل کی گہرائیوں سے پھوٹے ہیں اس میں صداقت اور خلوص ہے۔ پھر خیال بندی اور معاملہ بندی اُن کی غزل کے نمایاں اوصاف ہیں۔ انہوں نے اپنی اس نزاکت خیال، نازک آفرینی اور خیال بندی کے سبب معاملہ بندی جیسے روایتی اور نازک موضوع کو بڑے احسن انداز میں نبھایا ہے۔ ان کے ہاں معاملات عشق ہوس کی حدود میں داخل نہیں ہوئے بلکہ ایک

'پردہ نشیں' کے عشق کی کیفیت ان کے ہاں برقرار رہتی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی غزل روایت کے ساتھ ساتھ جدت کا حسین امتزاج ہے۔ یہ خصوصیات ان کے مقطعوں میں بھی موجود ہیں۔

مومن کے بارے میں ابتدائی معلومات کے مختصر حوالے کے بعد مومن کے ذہنی وفکری رجحانات کا جائزہ لینے کے لیے اُن کے مقطعوں کا مطالعہ کئی نئے دروا کرنے کا سبب بن سکتا ہے۔ اُن کی غزلیات کے مقطعوں کا مطالعہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے اُن کی تشریح اور تعبیر سے مومن کے ذہنی وفکری رجحانات کھل کر سامنے آجاتے ہیں۔ عموماً غزل کا ہر شعر اپنی ذات میں مکمل اکائی ہوتا ہے اور اس کا دیگر اشعار سے قافیہ اور ردیف کا تعلق ہوتا ہے اسی لیے غزل کو پھولوں کا گل دستہ کہا جاتا ہے جبکہ غزل کا مقطع گل سرسید ہے۔ دیگر اشعار میں عموماً ایمایت کا پہلو ہوتا ہے جبکہ مقطع میں ذاتی واردات شاعر کے ذہنی رجحانات کی عکاسی ہوتی ہے۔ اگر غزل کی حیثیت ایک کتاب کی سی ہے تو مقطع اس کا عنوان ہے۔ چونکہ مقطع پر کلام ختم ہوجاتا ہے اس لیے غزل کے اختتام پر ایک بھرپور تاثر کے لیے مقطع کا جاندار ہونا ضروری ہے۔ جیسے کوئی ماہر مصور جنبش موقلم سے تصویر میں جان ڈال دیتا ہے۔ اپنی آسانی کے لیے اگر ان مقطعوں کی درجہ بندی کی جائے تو پہلا حصہ مذہب ومسلک کے متعلق مومن کے خیالات کی ترجمانی کرتا نظر آتا ہے چند مقطعے یہ ہیں:

مومنؔ یہ تاب کیا کہ تقاضائے جلوہ ہو
کافر ہوا میں دین کے آداب دیکھ کر (ص۹۰)

---

ہم بندگی بت سے ہوتے نہ کبھی کافر
ہر جائے گر اے مومنؔ موجود خدا ہوتا (ص۹۴)

---

وصل بتاں کے دن تو نہیں یہ کہ ہو وبال
مومنؔ نماز قصر کریں کیوں سفر میں ہم (ص۱۲۹)

---

کیوں کر خدا کو دوں کہ بتوں کو ہے احتیاج
مومنؔ یہ نقد دل زر جاں کی زکات ہے (ص۲۲۱)

---

کہاں وہ ربط بتاں اب کہ اُس کو تو مومنؔ
ہزار سال ہوئے سینکڑوں برس گزرے (ص۲۲۸)

---

حضرت شاہ ولی اللہ کے خاندان سے مومن کے قریبی تعلقات تھے شاہ ولی اللہ اور اُن کا خاندان صوفیائے برصغیر کے برعکس وحدت الشہود کا قائل تھا یوں مومن کا اُن سے متاثر ہونا فطری امر ہے اس طرح مومن ہمیں وحدت الوجود کی بجائے وحدت الشہود کے قائل نظر آتے ہیں۔ اُن کے خیالات میں مذہب اور دین کی طرف جھکاؤ ہے اور اسلامی شعار کی عقلی توجیہات کی طرف مومن کا فکری رجحان نظر آتا ہے کہ وصال حق دنیاوی زندگی میں کسی طرح ممکن نہیں اس لحاظ سے مومن سنی مسلک کے پیروکار ہیں۔ جہاں وہ وحدت الشہود کے قائل نظر آتے ہیں اُس کے ساتھ ساتھ اسلام کی جہادی روح کے بھی قائل ہیں اور اس کا ثبوت سید احمد شہید بریلوی سے اُن کا تعلق ہے اس کے ساتھ ہی وہ حیات بعد از ممات کے بھی قائل ہیں اسلامی شعار سے پوری طرح آگاہ ہیں زکوٰۃ کی اہمیت کے قائل ہیں اور کسی بھی طرح شرک سے اپنے آپ کو دور رکھنا پسند کرتے ہیں۔ یوں مومن کے مندرجہ بالا مقطعے بیانات کی دلیل کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔

مومن کی غزلیات کے مقطعے اُن کے فلسفہ حسن و عشق پر بھی واضح روشنی ڈالتے نظر آتے ہیں یوں تو اکثر غزلیات کا موضوع فلسفہ حسن و عشق ہے لیکن یہ مقطعے نمائندہ تسلیم کیے جا سکتے ہیں۔

ہجر بتاں میں تجھ کو ہے مومنؔ تلاش زہر
غم پر حرام خوار تو کُل نہ ہوسکا (ص۴۹)

---

دیر و کعبہ یکساں ہے عاشقوں کو اے مومنؔ
ہو رہے وہیں کے ہم جی لگا جہاں اپنا (ص۲۶)

---

ہوا مسلماں میں اور ڈر سے نہ درس واعظ کو سن کے مومنؔ
بنی تھی دوزخ بلا سے بنتی عذاب ہجر صنم نہ ہوتا (ص۶۵)

---

کافر گلے لگا ہے تو مومنؔ کے مت مکر
دیکھ اپنے نقش رشتۂ زنار کی طرف (ص۱۱۵)

---

مومن کے ہاں روایتی تصورِعشق کے برعکس محبوب سے وصال کی خواہش اور طلب شدید ہے وہ جسمانی وصال کا قائل ہے محبوب کی ذات اُس کے لیے محور پرستش ہے اور جدائی اور ہجر کے لمحات عذاب دوزخ سے بڑھ کر ہیں۔ اگر چہ مومن ہجر کے لطف اور اُس حدت کا مزہ بھی اُٹھاتا ہے لیکن وہ محبوب کو وصال کے لمحات کی برابر یاد دہانی بھی کرواتا رہتا ہے۔ یوں وہ افلاطونی محبت سے بڑھ کر جسمانی وصال کا زیادہ طلب گار ہے۔ مومن ہمیں حُسن پرست اور رندِ شاہد باز نظر آتا ہے یہ اُن کی جذباتی اور ذہنی کیفیت ہے۔

''مومن کی غزل اُن کی شخصیت کی صحیح آئینہ دار ہے اُن کا مخصوص مزاج اُس میں پوری طرح بے نقاب نظر آتا ہے۔ وہ حسن کے شیدائی تھے انہوں نے اپنے آپ کو صورت پرست کہا ہے۔ اُن پر ساری زندگی ایک سرخوشی کی سی کیفیت طاری رہی۔ عشق کی لغزش مستانہ ہی کو انہوں نے زندگی سمجھا اور وہ اسی عالم میں زندگی بسر کرتے رہے۔''[۴]

مومن کی شاعری میں مذہبی حوالے کے ساتھ ساتھ جہاد کی گہری فکر بھی جا بجا نظر آتی ہے درج ذیل مقطعے قابل توجہ ہیں:

وہ دن گئے کہ لاف و گزاف جہاد تھا
مومنؔ ہلاک خنجر ناز بتاں ہے اب (ص۶۷)

---

غنچہ ہائے آرزوے مومنؔ اب کھلنے کو ہیں
خیر مقدم گلشن ایماں میں آتی ہے بہار (ص۹۱)

---

گر یہی شوق شہادت ہے تو مومنؔ جی چکے
مار ڈالے کاش کوئی کافر دل جو ہمیں (ص۱۴۵)

---

مومن کی تخلیقات میں فلسفہ جہاد کا عکس جا بجا نظر آتا ہے مندرجہ بالا مقطعوں میں اس بات کی عکاسی کرتے ہیں۔ مومن کے نزدیک عملی جہاد ہی جہاد کی اصل شکل ہے اور مسلمانوں کے تمام مسائل کا حل اُن کے نزدیک جہاد ہے اور چوں کہ ہندوستان کے عصری حالات کے مطابق سید احمد شہید ان شرائط کو پورا کرتے ہوئے جہاد کا جھنڈا اُٹھائے ہوئے ہیں۔ اِس لئے تمام لوگوں کو تازہ ہوا کو قبول کرنا چاہیے مومن کا ایک قطعہ خاص طور پر اس مضمون کا حامل ہے جس کا عنوان ہے۔

''ایمان تازہ کردن شہود وسنین بہ دست امیر المومنین ابن امیر المومنین''

جو سید احمد امام و اہل زماں
کرے ملا حد بے دین سے ارادہ جنگ
تو کیوں نہ صفحہ عالم پہ لکھے سال وغا
خروج مہدی کفار سوز کلک تفنگ [۵]

---

مومن خاندانی طبیب تھے اُس کے نام کے ساتھ حکیم کا لفظ بامعنی فلسفی کے نہیں آیا یعنی حکیم مومن خاں فلسفی والا نہیں طب والا ہے۔ یوں طب کی وہ اصلاحات اُن کے کلام میں جا بجا نظر آتی ہے یہ وہی مثال ہے جیسا کہ ارسطو نے اپنے المیہ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کتھارسس کا جو نظریہ پیش کیا وہ طبابت ہی سے تھا کیوں کہ ارسطو کا والد حکیم تھا یوں ہی مومن کے ہاں ہمیں یہ رجحان نظر آتا ہے۔

عشق اُن کی بلا جانے عاشق ہو تو پہچانے
لو مجھ کو اطباء نے سودے کا خلل جانا (ص۳۸)

---

اے تپ ہجر دیکھ مومنؔ ہیں
ہے حرام آگ کا عذاب ہمیں (ص۱۴۱)

---

اشک داماں جواہر اور لکھی ہے غزل
جس کو مفلس بھی نہ بدلے نسخہ اکسیر سے (ص۲۴۷)

---

مندرجہ بالا مقطعوں میں جو صورتِ حال ہمیں نظر آتی ہے وہ عین ارسطو کی مثال کے مطابق ہے، سودے کا خلل، تپ ہجر، نسخہ اکسیر اور داماں جوہر کی اصطلاحیں مومن کی طبابت سے وابستگی کی بنا پر ان مقطعوں میں نظر آتی ہیں۔ مومن اِن اصطلاحات کے لغوی مطالب کی بجائے یہاں مجازہ معنوں میں حسن و عشق کی روایت کے تسلسل میں استعمال کرتے ہیں۔ یوں محاکات کی الگ دنیا نظر آنا شروع ہوتی ہے علامہ نیاز فتح پوری بھی مومن کی اس فکری نہج کو اپنے ایک مضمون میں یوں اُبھارتے نظر آتے ہیں۔

دکھاتے آئینہ ہو اور مجھ میں جان نہیں
کہو گے پھر بھی کہ میں تجھ سا بد گمان نہیں (ص۱۶۱)

اس شعر کا سمجھنا اس علم پر موقوف ہے کہ جب کسی کو سکتہ ہو جاتا ہے یا کسی کی موت کے متعلق پورا یقین کرنا ہے تو اُس کے چہرے کے قریب آئینہ لے جاتے ہیں کہ اگر ذرا بھی سانس ہوگی تو آئینہ پُرنم پیدا ہو جائے گا اور اس طرح حال معلوم ہو جائے گا کہ واقعی مر گیا ہے یا نہیں۔''[۶]

غزلیات مومن کے مقطعوں میں جہاں رنگا رنگ مضامین نظر آ رہے ہیں وہاں اُس نے اپنا تخلص کے انسلاکات اور تلازمات کو بھی شاعرانہ انداز اور فکری گہرائی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان مقطعوں کا مطالعہ دلچسپ صورتِ حال سامنے لاتا ہے۔

ہائے صنم ہائے صنم لب پہ کیوں
خیر ہے مومنؔ تمہیں کیا ہو گیا (ص۱۴)

---

ایسی غزل کہی یہ کہ جھکتا ہے سب کا سر
مومنؔ نے اس زمین کو مسجد بنا دیا (ص۵۴)

---

رات دن بادہ و صنم مومنؔ
کچھ تو پرہیز گار ہونا تھا (ص۶۰)

---

کیوں سنے عرض مضطر اے مومنؔ
صنم آخر خدا نہیں ہوتا (ص۶۱)

---

ہوتا ہے اس جحیم میں حاصل وصال حور
مومنؔ عجب بہشت ہے دیر مغاں نہ چھوڑ (ص۹۴)

---

لے نام آرزوؔ کا تو دل کو نکال لیں
مومنؔ نہ ہوں جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم (ص۱۳۳)

---

عمر ساری تو کٹی عشق بتاں میں مومنؔ
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے (ص۲۱۸)

تخلص کی معنوی رعایت کا استعمال شاعر نے جا بجا کیا ہے اور مومن کے ساتھ مسجد، حرم، بت، بت خانہ اور صنم کے تلازمات ان مقطعوں میں گہرے شعور کے حامل نظر آتے ہیں۔ نفسیاتی رموز کو سمجھتے ہوئے ایسی معنوی نزاکتیں پیدا کی ہیں کہ سادہ سے سادہ شعر بھی باکمال خوبیوں کا حامل نظر آتا ہے وہ عام بات کو معمولی طریقے سے ادا نہیں کرتے بلکہ تخلص کی رعایت سے لطف پیدا کرتے ہیں اور اُن کے مقطعوں میں شگفتگی کا عنصر نمایاں ہو جاتا ہے تخلص کو بطور کنایہ استعمال کرتے ہوئے ایسی کفایت پیدا کرتے ہیں کہ مقطعے کا لطف بڑھ جاتا ہے۔

مومن کے مقطعوں سے جو ایک اور اہم بات اُس کے ذہنی رجحانات کا پتہ دیتی ہے وہ اُس کا احساس تفاخر ہے۔ یہ احساس تفاخر ہمیں اُس دور کے دوسرے شعرا مثلاً غالب کے ہاں بھی نظر آتا ہے لیکن مومن اگر یہ دعویٰ نہ بھی کرتے تب بھی اُن کے شعری اظہار کے پہلو پر یقین لانا ہی پڑتا ہے۔ مومن بہت کم الفاظ میں معنی کی ایک دنیا بسا دینے کے ہنر سے باخوبی آگاہ تھے۔

مومنؔ سے اچھی ہو غزل تھا اس لیے یہ زور شور
کیا کیا مضامیں لائے ہم کس کس ہنر سے باندھ کر (ص۸۹)

---

اک اور پڑھ وہ مومنؔ شعلہ زبان غزل
جل جائیں جس کے رشک سے حاسد بسان شمع (ص۱۰۹)

---

پڑھے مومنؔ نے کیا کیا گرم اشعار
بھری تھی دل میں یا رب کس قدر آگ (ص۱۲۳)

---

سب کو ہوتا ہے جہاں میں پاس اپنے نام کا
ہم بھی تو مومنؔ ہیں دل نذر صنم کیوں کر کریں (ص۱۴۸)

---

غزل سرائی کی مومنؔ نے کیا کہ رشک سے آج
چمن میں سینے عنادل کے ٹکڑے ٹکڑے ہیں (ص۱۴۹)

---

مدت سے نام سنتے تھے مومنؔ کا بارے آج
دیکھا بھی ہے ہم نے اُس شعرا کے امام کو (ص۱۸۴)

مندرجہ بالا مقطعوں سے مذکورہ بیان کی یقیناً تصدیق ہوتی ہے۔مومن کی غزل اُن کی شعلہ بیانی اور جذبات سے لبریز اشعار یقیناً مومن کی قادرالکلامی کے گواہ ہیں۔مومن اپنے عشقیہ مزاج کی بناء پر ہر لمحہ محبت میں مبتلا ہونے پر آمادہ رہتے یہ جوش محبت جوش جنوں کا سبب بنتا اور اُن کے اشعار حقیقی واردت محبت کے سلسلۂ اظہار اور شخصی تفاخر کی علامت بن جاتے۔ ہر فنکار اپنی سماج سے ہر صورت متاثر ہوتا ہے اور مومن تو ہمہ تن ایک سماجی شخصیت تھے۔ طبابت کا پیشہ،شعر خوانی تعویذ گنڈوں میں دلچسپی اور دہلی میں قیام تمام عوامل اُن کے سماجی اور اجتماعی شعور کو بڑھانے میں معاون تھے۔یوں اُن کی شاعری میں اس کا عکس بالعموم اور اُس کے مقطعوں میں بالخصوص نظر آتا ہے۔

جو غم بتوں کا نہ ہوتا تری طرح مومنؔ
تو دیکھ چرخ کو ہے ہے خدا نہ کرتے ہم (ص۱۳۴)

---

کہہ اور غزل بہ طرز و اسوخت
مومنؔ یہ اسے سنائیں گے ہم (ص۱۳۷)

---

مومنؔ کو سچ ہے دولت دنیا و دیں نصیب
شب بت کدے میں گزرے ہے دن خانقاہ میں (ص۱۵۰)

---

اُس بت کی ابتدائے جوانی مراد ہے
مومنؔ کچھ اور فتنہ آخر زماں نہیں (ص۱۶۸)

---

مومنؔ نہ توڑ رشتۂ زنار برہمن
مت کرو وہ بات جس سے کوئی دل شکستہ ہو (ص۱۷۸)

---

جلنا ترا بتوں میں بھی تاثیر کر گیا
مومنؔ یقیں نہیں ہے تو پتھر کو پھوڑ دیکھ (ص۱۹۶)

---

توحید وجودی میں جو ہے کیفیت
ڈرتا ہوں کہ حیلہ خود پرستی کا نہ ہو (ص۲۹۶)

مومن کے مقطعوں کے غائر مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ عصری شعور سے بہرہ مند تھے اگر چہ ان کے ہاں داخلیت اور دروں بینی کا رجحان غالب نظر ہے لیکن وہ اپنے ماحول اور سیاسی وسماجی منظر نامے سے بخوبی آگاہ تھے۔ مومنؔ کے بعض مقطعوں سے اس وقت کے رسم ورواج اور دیگر سماجی اقدار کا پتا چلتا ہے۔ اس طرح مومنؔ اُس دور کی تصوف کی فکری روایت سے بھی پوری طرح آگاہ تھے جو عام طور پر وحدت الوجود کی پرچار تھی۔ جو مومنؔ کے نزدیک

صرف خود پرستی کی ایک صورت تھی یوں مومن ایک بالغ نظر، خود آگاہ اور گہرے سماجی شعور کا حامل شاعر نظر آتا ہے۔

مقطعوں کے مندرجہ بالا مطالعہ سے جن رجحانات کا اندازہ اس محدود تحقیقی کام کی وسعت کے اندر رہتے ہوئے ہوتا ہے، ان میں مذہب ومسلک، جہاد، حسن وعشق، طبابت، تخلص کے انسلاکات، شاعر کا احساس تفاخر اور سماجی واجتماعی شعور کے بارے میں اُس کے منفرد ذہنی وفکری رجحانات ومیلانات کے بارے میں نئے مناظر وغیرہ شامل ہیں۔ مومن کی غزل گوئی روانیٔ زبان، شگفتگی بیان، خوبصورت محاکات اور زندگی کی مختلف جھلکیاں جگہ جگہ معلوم ہوتی ہیں۔ حسن وعشق کے جو اقتدار اس زمانے کی معاشرت اور تہذیب میں پیدا کیے تھے اُن کا شعور نظر آتا ہے۔

مومن ایک حسن پرست، دین ودنیا سے برابر محبت رکھنے والے شخص، ماہر طبیب اور احساس تفاخر کے حامل شاعر کے طور پر نظر آتے ہے۔ ان کے ہاں تغزل، جدت پسندی اور شگفتگی کے ساتھ ساتھ فراق وصال، نشاط غم، وفا وجفا کی ایک نئی دنیا نظر آتی ہے۔ مومن کے ہاں فارسی تراکیب اس برجستگی سے استعمال ہوئی ہیں کہ وہ کہیں بھی خیال کی روانی میں خلل نہیں ڈالتی۔ مومن کے مقطعوں کا یہ جائزہ مطالعہ مومن کے چند نئے زاویے فراہم کرے گا اور مومن کے فکر وفن کی بہتر تفہیم میں معاون ثابت ہوگا۔

# حوالہ جات


۱۔ خلیق انجم، ڈاکٹر: ''مومن کا سوانحی خاکہ'' مشمولہ مومن خاں مومن: حیات و شاعری، مرتبہ پروفیسر نذیر احمد، غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی، ۱۹۹۹ء، ص ۹۔

۲۔ ایضاً، ص ۱۹۔

۳۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: ''مومن اور مطالعہ مومن''، اُردو دنیا کراچی، س ن۔ ص ۸۴۔

۴۔ ایضاً، ص ۲۴۔

۵۔ کلیاتِ مومن، لاہور ۱۹۶۴ء، جلد دوم، ص ۱۰۷ء۔

۶۔ نیاز فتح پوری: '' کلامِ مومن پر ایک طائرانہ نظر''، مشمولہ اُردو کے نمائندہ کلاسیکی غزل گو، مرتبین عامر سہیل، قاضی عابد، ملتان، ۲۰۰۲ء، ص ۲۳۱۔

۷۔ کلیاتِ مومن، (جلد اوّل)، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء،

# منٹو کا اسلوب: مختلف اثرات کا مطالعہ

طاہرہ اقبال*

**Abstract:**

**Manto's Style: Study of Different influences**

Manto had not developed the habit to follow the bounded ways of others due to his temper of mercurial and revolutionary thoughts. In his capacity he had egoism and innovations like Ghalib. He had also some tendency of Sir Syed, like finality and argumentation. The narration of Bari Aleeg is very important who firstly motivated Manto towards enlightening and moderation. Manto deeply studied the western literature and also had deep roots in the Eastern literature. Manto inculcate techniques and gibe from the Eastern prose writers and board mindedness from the art of imagination/art of amuse from western literature.

Under the influence of Bari Aleeg, Manto was impressed by the revolutionary writers of France and Russia. We see his essays like Mulkane Gorki, Karl Marks, Red revolutions etc. are based on socialist ideology. There was a clear influence of Vector Hogo and Maupassant in the Manto's writing. Manto have command on the human psychology and his deep vision to observe the different characters. He introduced symbolic manner in his style. Manto was affected by psychological and political tendencies of that era; particularly he was influenced by Pakistan movement. Later on the partition of Punjab and human killings also influenced his writings. Manto in formation of his writings accepted different tendencies, movements and personalities influenced only upto that stage where his individuality and egoism permit him. In short we can say that Manto was inspired by the personalities, philosophies, movements and tendencies but his personal and individual color sabotaged every one.

منٹو کی سیمابی طبیعت اور انقلابی ذہن کسی بندھے ٹکے رستے پر چلنے کے عادی نہ تھے۔ان کے ہاں غالب کی سی انانیت اور جدت طرازی تھی تو سرسیّد کی سی قطعیت و استدلال، منٹو نے کچھ وقت علی گڑھ میں بھی گزارا، ممکن ہے روشن خیالی کے کچھ اثرات وہاں سے بھی حاصل کیے ہوں جو اُن کے اسلوب میں حقیقت نگاری، مدعائیت اور براہِ راست اندازِ بیان کا موجب بنا ہو۔علی گڑھ قیام کے دوران اُن کی تحریریں علی گڑھ میگزین میں چھپتی رہیں لیکن منٹو کے ذہن کی ساخت اتنی سادہ نہ تھی کہ وہ بندھے ٹکے، بنے بنائے پیش پا افتادہ راستوں، اصولوں یا رجحانات کو پوری

* پی ایچ۔ڈی ریسرچ سکالر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

طرح قبول کر لیتے، مگر تھوڑے تھوڑے اثرات اپنی طبیعت کے مطابق ضرور جذب کیے۔ البتہ باری علیگ کا ذِکر ناگزیر ہے جنھوں نے ایک طرف تو انھیں روشن خیالی کی طرف مائل کیا تو دوسری طرف مغربی ادب کے مطالعے کا تصور دیا۔ مغربی ادب کے وسیع مطالعہ کے ساتھ مشرقی ادب پر بھی اُن کی گہری نظر تھی۔ منٹو نے مشرقی نثر نگاروں سے تکنیکی اسرار و رموز حاصل کیے اور مغربی ادب سے فکر و فن کی وسعتیں۔ خصوصاً غالب سے منٹو کو اِک روحانی لگاؤ تھا اور غالب کی شخصیت اُن کے لیے ہمیشہ جاذبِ نظر رہی۔ اگر چہ منٹو کو شعر و شاعری سے کوئی خاص لگاؤ نہ تھا لیکن غالب کی پسندیدگی کی کئی اور وجہیں تھیں۔ منٹو کے بچپن کے دوست حسن عباس لکھتے ہیں۔

> ''منٹو کو غالب سے گہری عقیدت تھی۔ وہ حقیقی معنوں میں اس کا پرستار تھا اور اس کے مختلف عنوان مثلاً لذتِ سنگ، زحمت مہر درخشاں، ناخن کا قرض اور جیبِ کفن وغیرہ اس کے کلام سے مستعار ہیں۔ اس نے غالب کے بیٹے کی یاد میں اپنے لڑکے کا نام عارف رکھا لیکن وہ معصوم قیامت کو ملنے کا وعدہ کیے بغیر اس جہانِ فانی سے یوں اُٹھ گیا جیسے ایکا ایکی کسی پھول سے اُس کی خوشبو اُڑ جائے۔''(۱)

اگر چہ دونوں نابغۂ روزگار فنکاروں کی ادبی سمتیں الگ الگ تھیں، لیکن غالب کی پہلوداری، نکتہ سنجی، باریک بینی اور مزاح کی رنگارنگی سے منٹو از حد متاثر تھا۔ جملوں کو گنجینۂ معنی بنا دینا اور بحرِ معانی کو کوزۂ فصاحت میں بند کرنے کا فن بھی غالب اور منٹو کے درمیان مشترک قدر ہے، غالب کے اشعار میں جو جہانِ معانی پوشیدہ تھا۔ منٹو ان کی اکثر شرح کرتے تھے۔ شاعری سے رغبت نہ ہونے کے باوجود غالب کے بے شمار اشعار اُنھیں ازبر تھے، جن کا استعمال وہ اپنی نثر میں نہایت فنکارانہ انداز میں کیا کرتے تھے۔ غالب کے ہاں جو فلسفیانہ اور مدلل انہ انداز موجود ہے۔ انسان کا نفسیاتی تجزیہ اور تحلیلِ نفسی کی جو مثالیں ہیں۔ منٹو کے فن کی بنیاد بھی یہی ہے۔ کرداروں کی نفسیاتی سوجھ بوجھ اور فکری و فنی ترفع میں بھی غالب سے کسبِ فیض نظر آتا ہے۔

خود پسندی، انانیت، نرگسیت اور جدت و انفرادیت پسندی، منٹو کی شخصیت کا حصہ ہیں اور یہی غالب کے مزاج کے عناصر بھی تھے، جس طرح غالب اجتہاد پسند اور جدت طراز تھا اور نظم و نثر میں اپنے لیے جداگانہ اسلوب اختیار کیا۔ اسی طرح منٹو بھی اپنے اسلوب کے خود معمار ہیں۔ بات کرنے کا بانگ دہل انداز کہیں مصلحت کوشی یا سمجھوتہ سازی نہیں ہے۔ غالب بھی معترضین میں گھرا رہا لیکن اپنے منفرد رستے اور جداگانہ اسلوب سے پھرا نہیں۔ منٹو بھی غالب کی طرح لفظوں کے چناؤ میں باریک بینی سے کام لیتے ہیں اور چند لفظوں میں گنجینۂ معانی آباد کر

دیتے ہیں۔ نئی تراکیب، بامعنی تمثیلیں، منظر کشی کی باریک باریک جزئیات کا بیان، مکالمہ نگاری میں کردار کی جہتیں کچھ یوں کھولتے ہیں کہ پورے کردار کی تحلیلِ نفسی سامنے آ جاتی ہے۔ انجم پرویز اپنے مضمون ''منٹو غالب کا پرستار'' میں لکھتے ہیں:

> ''منٹو اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے غالب کی طرح لفظوں کا انتخاب کرتے ہیں۔ اپنی قوتِ متخیّلہ کے رموز اور معنی کے تمام تر امکانات کو اسی طرح ملحوظِ خاطر رکھتے ہیں کہ وہ الفاظ مصور کے موئِ قلم کا کام کرتے ہیں۔ بظاہر منٹو کی تحریر بے حد سادہ ہے مگر افسانے کی ساخت، تشکیل کے اجزأ کے علاوہ اشارے کنائے، فقروں کی تکرار اور اسلوبِ نگارش کی ساری خصوصیات اس میں شامل ہوتی ہیں۔ لازماً ممتاز شیریں کو منٹو کے حوالے سے تنقیدی مضامین لکھتے وقت غالب کی شرح جیسی دِقت پیش آئی ہوگی۔''(۲)

غالب نے اپنی شاعری میں انسانی تجربات و احساسات و جذبات کے اظہار کے لیے رمز و علامت کا پیرایہ اختیار کیا۔ معنی خیز استعاروں اور تشبیہوں کا اِک جہانِ تازہ تعمیر کیا۔ تراکیب و مرکبات وضع کیے۔ رمزیت و ایمائیت میں دریا کو کوزے میں بند کیا۔ یوں اندازِ بیاں میں اِک تازگی، ندرت و جدت بھر لی اور کہا ''غالب کا ہے اندازِ بیاں اور'' منٹو نے بھی انسانی نفسیات کی پیچیدہ تہیں کھولیں اور باطنی گتھیاں سلجھائیں۔ جذبات و احساسات کی گہرائیوں کو ناپا اور ان رمز آشنائیوں کے لیے جس زبان کو استعمال کیا ہے۔ وہی منٹو کی ذاتی پہچان بن گئی۔ غالب کو بھی مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے بعض اوقات عرش کی پنہائیوں سے نیچے اُترنا پڑا۔ منٹو بھی باتوں ہی باتوں میں بالکل سیدھے سادے انداز میں بہت کچھ کہہ جاتے ہیں کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ ایسی حیرتوں سے دونوں فنکار اپنے قاری کو اکثر دوچار کرتے رہتے ہیں اور حقیقت آشنائی بخشتے ہیں۔ معاشرے کے بے ڈھنگے رویوں پر اور انسانوں کی بے بسی پر غالب بھی زہر خند کرتے ہیں اگرچہ اُن کے اسلوب کی خارجی سطح زیادہ تلخ نہیں ہوتی جب کہ منٹو اپنے پیچیدہ تجربوں اور متنوع موضوعات کی تلخی کو چھپا نہیں پاتے اور اس کا رنگ و آہنگ قاری کو اِک فکری، ذہنی اور جذباتی تلاطم سے دوچار کر دیتا ہے۔ بذلہ سنجی، طنز و مزاح اور زہر خند غالب کے اسلوب کا حصہ ہے۔ منٹو اپنے عہد کے ناروا سلوک پر مضحکہ خیز رویوں پر نشتر زنی کرتے ہیں۔ اسی لیے طنز کا حربہ اُن کی تحریروں میں زیریں لہروں کی طرح جاری و ساری رہتا ہے۔ اس کا آغاز اُن کے پہلے افسانے تماشہ سے ہی ہوتا ہے۔ پہلے مجموعے ''آتش پارے'' کے ہر افسانے میں یہ طنز موجود ہے۔ البتہ غالب کے ہاں شوخی و شرارت اور ظریفانہ انداز زیادہ ہے، جب کہ طنز ڈھکا چھپا

رہتا ہے اور اِک ادبی طنز و مزاح کی اعلیٰ سطح برقرار رہتی ہے۔ وہ خود کو بھی کبھی ہدفِ ملامت بنا جاتے ہیں لیکن منٹو میں خود پر ہنسنے کا ظرف نہیں ہے البتہ لفظی مزاح، تکرار و تضاد لفظوں کا ہیر پھیر مشترک ہے۔ دونوں کے ہاں حالات کی کج روی اور سنگینی پر زہر خند موجود ہے۔ منٹو ہر بات کھل کر ڈنکے کی چوٹ پر کہہ دیتے ہیں۔ اُن کے مزاح کی آب و تاب بھی اُن کے اسی کھرے اور دوٹوک انداز میں پوشیدہ ہے۔ ان کے ہاں شوخیٔ طبع، بے باکی اور بے خوفیٔ اظہار کی خصوصیات نمایاں ہیں۔ اسی لیے منٹو کا طنز گہرا تیکھا اور تلخ و ترش ہوتا ہے۔ اُن کے مزاج کی بے حجابی، بے باکی اُن کے اسلوب کو بھی بے باک اور بلند آہنگ بنا دیتی ہے۔ اسی لیے وہ غلط رویوں اور دوغلے پن کے سامنے خاموش نہیں رہ سکتے تھے، چونکہ وہ کھرا اور سچا فنکار تھا اور شدت سے محسوس کر رہا تھا کہ تمام سیاسی، معاشرتی، مذہبی ادارے، نظریے اور نظام منافقت کا گھن چاٹ رہے ہیں۔ اسی لیے اُن کا بات کرنے کا انداز اور لب و لہجہ بھی سخت، ترش اور بلند آہنگ ہو جاتا ہے لیکن اُن کی بے باکی اور تلخی کو اُن کا متوازن ادبی شعور اور فنکارانہ چابک دستی ادبی معیار سے گرنے نہیں دیتے اور یہیں وہ غالب کے ادبی معیار کے پیرو نظر آتے ہیں۔

منٹو نے غالب سے متعلقہ کئی تحریریں لکھیں اور حوالے دیئے۔ کئی مضامین کے عنوانات کلام غالب سے اخذ کیے۔ اُن کے ہاں غالب کے اشعار کا استعمال بھی عام ہے۔ مشہور تصنیف ''گنجے فرشتے'' کا انتساب ''گنج معانی حضرت غالب کے نام'' سے بھی منٹو کی غالب کے ساتھ اُن کی عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔''

منٹو نے اپنے ہم عصروں کے ایک دو لائنوں میں چند دلچسپ قلم قتلے اس طرح لکھے ہیں:

> ''عزیز احمد: تصورِ شیخ۔۔۔ کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے۔ کنھیا لال کپور: دِل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں۔ احمد ندیم قاسمی: نقوشِ لطیف نقوش۔۔۔ نقشِ فریادی۔'' (۳)

منٹو میرا دوست کے مصنف محمد اسد اللہ لکھتے ہیں:

> ''شاعری کے متعلق منٹو کہتے تھے ''سمجھ میں نہیں آتا (لوگ) کیوں شاعری کرتے ہیں۔۔۔ یار غالب کے بعد تو کسی کو بھی شاعری کرنے کا حق ہی نہیں ہے۔'' (۴)

ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''منٹو کے جینیس ہونے میں کسی شک کی گنجائش نہیں ہے۔ جینیس کی تخلیقات کا سوتا اس کے لاشعور میں ہی پھوٹتا ہے۔ اس کا شعور صرف انھیں الفاظ کا جامہ پہنا دیتا ہے۔ بقول غالب

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

غالب نے غیب کو جس معنی میں استعمال کیا ہے۔ اسے ہم لاشعور کا مترادف باور کر سکتے ہیں۔ غیب کی آواز نوائے سروش بن کر فنکار کو چوکنا کر دیتی ہے۔ اسے قلم بند کرنے کے لیے فنکار شعوری طور پر سرگرمِ عمل ہو جاتا ہے۔'' (۵)

غالب اور منٹو چاہے ہم پلہ نہ ہوں مگر اپنے عہد کے دو جینیس تھے۔ خود منٹو غالب کو جینیس تسلیم کرتے ہیں اور کسی کو نہیں، دونوں انتہا درجے کے خوددار، دونوں معاشرے کی ناقدری کے شاکی دونوں کو بعد از موت پذیرائی نصیب ہوئی۔

منٹو پر اثر انداز ہونے والی دوسری اہم شخصیت باری علیگ کی تھی، جو اُن دِنوں روزنامہ مساوات کے مدیر تھے، جنھوں نے منٹو کی آوارہ گردی، قمار بازی اور کبوتر بازی جیسے بے کار مشاغل کو چھوڑ کر لکھنے پڑھنے کی طرف اُنھیں راغب کیا۔ منٹو نے خود اس کا اعتراف کیا ہے۔

''آج کل میں جو کچھ بھی ہوں اس کو بنانے میں سب سے پہلا ہاتھ باری صاحب کا ہے اگر امرتسر میں جیجے کے ہوٹل میں اُن سے ملاقات نہ ہوتی اور متواتر تین مہینے میں نے ان کی صحبت میں نہ گزارے ہوتے تو یقیناً میں کسی اور ہی رستے پر گامزن ہوتا۔'' (۶)

باری علیگ کی صحبت نے ان کے اندر ایک انقلابی رُوح پھونک دی اور وہ روسی مفکرین اور افسانہ نگاروں کی تحریروں کے تراجم کرنے لگے۔ انھیں کارل مارکس اور ہیگل کے فلسفوں نے از حد متاثر کیا۔ ان نظریات سے منٹو کے سیاسی تصورات کو بنیادیں فراہم ہوئیں جو ان کی ابتدائی تحریروں میں خصوصیت کے ساتھ نمایاں ہیں۔ باری علیگ کے زیر اثر اُنھوں نے اشتراکیت کے مختلف پہلوؤں پر تدبر کیا، گہرے مطالعہ سے منٹو کے شعور میں پختگی اور استحکام آیا۔ وہ روسی افسانوں کے تراجم کرنے لگے جو خلق کے پرچوں میں چھپنے لگے جس کی ادارت باری علیگ کرتے تھے، جس کے پہلے پرچے ۱۹۳۴ء میں باری کا مضمون ''ہیگل سے لے کر کارل مارکس تک'' شائع ہوا۔ خلق اگرچہ دو ہی پرچوں کے بعد بند ہو گیا لیکن منٹو پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ منٹو کا پہلا طبع زاد افسانہ ''تماشا'' بھی اسی پرچے میں چھپا جو ۱۹۱۹ء کے جلیانوالہ باغ کے واقعہ کے پس منظر میں لکھا گیا تھا۔ باری علیگ انقلابی تھے۔ منٹو کا فطری رجحان بھی انقلابی تھا۔ اُن کی محبت میں یہ رجحان خوب پھلا پھولا۔ اپریل ۱۹۳۴ء میں سعادت حسن منٹو کی شہرت

اُس وقت پھیلی جب اُن کے روسی افسانوں کے تراجم کتابی شکل میں باری علیگ کے مقدمے کے ساتھ چھپے، جس کے پیشِ نظر ''عالمگیر'' اور ''ہمایوں'' جسے موقر جرائد کے مدیران نے اُنھیں اپنے رسالوں کے روسی اور فرانسیسی ادب نمبر مرتب کرنے کا موقع فراہم کیا۔

منٹو روسی افسانہ نگار گورکی سے بھی متاثر تھے۔ دراصل روس میں جس وقت افسانے کی ابتداء ہوئی وہاں کے سیاسی، تاریخی، سماجی حالات بھی ویسے ہی تھے جیسے منٹو کو ہندوستان میں درپیش تھے۔ منٹو بھی غریب، محنت کش، ظلم و استبداد کے شکار اور غلامی کے شکنجے میں جکڑے ہوئے بے بس عوام کے علمبردار بن گئے، اُن کا ابتدائی مجموعہ ''آتش پارے'' اُن کے سیاسی نظریات، اشتراکی تصورات اور باغیانہ خیالات کا مجموعہ ہے۔ اُن کا پہلا افسانہ ''تماشا'' جلیانوالہ باغ تحریکِ آزادی کے شہیدوں کی قربانیوں کو خراجِ تحسین پیش کرتا ہے، جس میں حب الوطنی کے جذبات موجزن ہیں۔ اُن کی ابتدائی تحریروں میں یہی انقلابی، اشتراکی اور باغی اسلوب غالب ہے۔ اسی لیے اُن میں ابتداً بلند آہنگی، شدت اور گہرا طنز بھرا ہے۔

جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

> ''منٹو کے اس دَور کے افسانے خونی تھوک، انقلاب پسند، ماہی گیر، طاقت کا امتحان، دیوانہ شاعر، گورکی کے افسانے، روسی نمبر (''ہمایوں'' اور ''عالمگیر'') اور بعدازاں لکھے گئے ترقی پسند افسانے مثلاً نیا قانون، نعرہ، شغل وغیرہ، سب منٹو کے سیاسی نظریے کی آواز ہیں۔ اُن کے مضامین میکسم گورکی، کارل مارکس، سرخ انقلاب وغیرہ منٹو کے سیاسی مؤقف کے مظاہر ہیں، پھر منٹو کا ''کامریڈ'' اور ''مفکر'' کے قلمی نام اختیار کرنا بھی اس احساس کو پختہ کرتا ہے کہ وہ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف اور اشتراکیت کے حق میں تھے۔'' (۷)

اس دَور میں منٹو کی عمر بمشکل بیس اکیس برس ہوگی۔ اُن کے پرجوش لہو میں جذبات کی تمازت تھی۔ انسانوں کا انسانوں پر ظلم و جبر اُنھیں بھڑکاتا ہے، کیونکہ منٹو کے اندر انسان دوستی اور دردمندی رچی بسی تھی۔ وہ اپنے افسانے ''انقلاب پسند'' میں لکھتے ہیں:

> ''عوام کے اخلاق قوانین سے مسخ کیے جاتے ہیں، لوگوں کے زخم جرمانوں سے کُریدے جاتے ہیں۔ ٹیکسوں کے ذریعے دامنِ غربت کترا جاتا ہے۔ تباہ شدہ ذہنیت جہالت کی تاریکی سیاہ بنا دیتی ہے۔ ہر طرف حالتِ نزع کے سانس کی لرزاں آوازیں ہیں۔ عریانی، گناہ اور فریب ہے، مگر دعویٰ یہ ہے کہ عوام امن کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ کیا اس کے یہ

معانی نہیں ہیں، ہماری آنکھوں پر سیاہ پٹیاں باندھی جا رہی ہیں کہ ہمارے کانوں میں پگھلا ہوا سیسہ اُتارا جا رہا ہے، ہمارے جسم مصائب کے کوڑے سے بے حس بنائے جا رہے ہیں کہ ہم دیکھ نہ سکیں، نہ سن سکیں اور نہ محسوس کر سکیں۔'' (۸)

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا کہ انقلابی خیالات اور حکمرانوں اور استحصالی قوتوں کے خلاف شدید نفرت منٹو کی ابتدائی تحریروں میں بڑی واضح ہے۔ وہ عوام کی بے بسی اور اُن پر روا رکھے گئے سلوک پر جلتے کڑھتے ہیں اور ان ظالمانہ رویوں کو تبدیل کرنا چاہتے ہیں۔ اس دَور میں منٹو پر اشتراکیت کا اثر نمایاں ہے۔ ان کے ان آدرشوں نے اُن کے اندر اِک اضطراب اور احتجاج پیدا کر دیا تھا۔ اسی لیے اُن کے ابتدائی افسانوں میں اُن کا اسلوب احتجاجی اور اضطرابی ہے اُن کا اندازِ بیان، واعظانہ اور خطیبانہ ہے، جس میں فنی نزاکتوں کا خیال زیادہ نہیں رہتا۔ اُن کی اِن ابتدائی تحریروں میں بلند آہنگی، تیز روی اور اشتراکیت کا مقصد کا کھلا پرچار ہے۔ اِس دَور میں فن پر مقاصد حاوی ہیں۔ نظم وضبط اور ٹھہراؤ کی کمی ہے۔ کسی واعظ کی طرح گھن گرج زیادہ ہے لیکن بعد ازاں اُن کے لہجے میں ٹھہراؤ اور نظم وضبط آتا چلا گیا۔ دردمندی اِک فنی پختگی میں ڈھل کر اسلوب کو اِک روانی اور بہاؤ بخش گئی جو اِک آنچ اور حدت تو پیدا کرتی ہے مگر پروپیگنڈہ ہرگز نہیں ہے یعنی اشتراکی اثرات کے غلبے سے منٹو کا اپنا منفرد اسلوب اُبھر آیا ہے۔ منٹو نے ابتداء میں ہی اعلیٰ عالمی فن پاروں سے آگاہی حاصل کی۔ ان شہرۂ آفاق مصنّفین کی شاہکار تحریروں سے اُنھوں نے افسانے کی تکنیک اور اسلوب کے اسرار و رموز سیکھے۔ منٹو نے اپنے ادبی گرو باری علیگ کی راہنمائی میں سب سے پہلے مشہور فرانسیسی ناول نگار وکٹر ہیوگو کے ناول ''دی لاسٹ ڈیز آف دی کنڈمڈ'' کا ترجمہ کیا، جس کا عنوان ''اسیر کی سرگزشت'' رکھا گیا، اُنھوں نے ہمایوں کا روسی نمبر بھی مرتب کیا اور متعدد روسی اور فرانسیسی افسانوں کے تراجم بھی پیش کیے۔ اس لیے ان افسانوں کے اثرات اُن پر نمایاں ہیں جب حقائق کا بیان کرتے ہیں تو من وعن تصویریں کھینچ کر رکھ دیتے ہیں اور حقیقت کی سفاکی کو بڑی جرأت سے بیان کرتے ہیں۔ تب ان کا قلم فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کی انتہا کو چھو جاتا ہے۔ مثلاً ''ہتک'' میں سوگندی کی نفسیات میں برپا ہونے والی تبدیلی اور کردار کا بھونچال ایسے حقیقی انداز میں بیان ہوتا ہے کہ اُس کے چند مکالمے اُس کی شخصیت کی تذلیل اور اُس کی کچلی ہوئی رُوح کو تڑپتا پھڑکتا ہوا ہمارے سامنے لے آتے ہیں۔ اپنے پرانے عاشق پر جب وہ اپنی ''ہتک'' کا بدلہ اُتارتی ہے تو منٹو کا موقلم چند جملوں میں اُس کے قلب وذہن کے الاؤ کو صفحۂ قرطاس پر بھڑکتا ہوا دِکھا دیتا ہے۔ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا اسلوب بھی خوف ناک رائلٹی میں ڈوبا ہوا ہے۔ چونکہ یہ افسانہ اُن کے تیسرے اور آخری دَور کی یادگار ہے۔ اس

لیے فن اور اسلوب ربط وضبط اور تعمیر وتشکیل کے حسن کو پا چکا ہے۔ اس افسانے کی تکنیک طنزیہ ہے، جو اک Realistic اسٹائل ہے۔ پاگلوں کے مکالمے مکمل طور پر معاشرتی طنز ہیں۔ یہ تبصرے تلخ حقائق کے منطقی نتائج ہیں۔ منٹو حقیقت پسند ہے اور حقیقت کے بیان میں بڑا بے باک اور جی دار کسی کا بھی ملمع چاک کرتے ہوئے وہ ذرا نہیں خوف کھاتا، اور یہی بے خوفی اُس کے اسلوب کی خوبی ہے۔

ان کی ابتدائی تحریروں پر روسی ادب کے اثرات بھی نمایاں ہیں مثلاً 'شغل'، 'نعرہ'، 'نیا قانون' وغیرہ۔ 'شغل' تو گورکی کے چھبیس مرد اور ایک لڑکی سے ماخوذ ہے۔ منٹو کا اسلوب موپساں کے زیادہ قریب ہے۔ موپساں کا براہِ راست، دوٹوک اور تند و تیز لہجہ منٹو کے ہاں موجود ہے۔ بُرے کرداروں اور برائی کا وحشیانہ چہرہ اُن کے اظہار کو انتہائی ترش اور سفاکانہ بنا دیتا ہے۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

> ''موپاساں براہ راست بات کہنے کا عادی ہے۔ صاف، سیدھے، تیز و تند انداز میں، موپاساں نے یوں افسانے تخلیق کیے جیسے صفائی سے زندگی کے ٹکڑے کاٹ لیے جائیں۔ چیخوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر کہیں دُور سے ایک ترچھے زاویے سے زندگی کو دیکھا یوں ہی بظاہر بے خیالی میں غیر اہم، سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انھیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر نچڑ گیا ہو۔ موپساں کے افسانوں میں تیز بھڑکیلے جذبے ہیں، عمل ہے، تیزی ہے، آگ ہے۔۔۔ موپساں کے پاس جسم ہے۔ چیخوف کے پاس رُوح یعنی موپاساں کے ہاں وہ فطری ہیجانی جذبات اور Passions ہیں، جن کا تعلق جسم سے ہے اور چیخوف کے ہاں انسانی رُوح کی ٹیسیں، موپاساں کے ہاں حقیقت سخت ٹھوس شکل میں ملتی ہے۔ چیخوف کے ہاں یہ ایک روشن سیال، بہتی ہوئی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ موپاساں نے گاڑھے رنگوں کی مصوری کی، چیخوف کے رنگ ہلکے نرم اور لطیف ہوتے ہیں۔ Subtilty چیخوف کے فن کا کمال ہے۔''(۹)

اس طویل اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ منٹو کا اسلوب موپساں سے متاثر ہے یا پھر دو بڑے فنکار یکساں فنی و فکری اسلوب رکھتے ہیں۔ منٹو کے اسلوب کا رنگ بھی گاڑھا اور شوخ ہے۔ اس کے کرداروں کے دھڑکتے ہوئے دِل اور تڑپتے ہوئے جسم لفظوں کے لطن سے جھانکتے ہیں۔ اس کے مظلوم و محکوم کرداروں کی دلدوز چیخیں اور معتوب

کرداروں کے مکروہ نعرے طبیعت کو کیسا ہی مکدر کریں لیکن سماعت کو جھنجھوڑے بنا نہیں رہ سکتے کہ جن لفظوں میں یہ چیخیں اور نعرے پروئے گئے ہیں۔ وہ بڑے بلند آہنگ اور کٹیلے ہیں۔ اُن کا اسلوب خارجیت اور معروضیت کی سمت مائل ہے، جس میں جسمانی لپک، بھیڑ بھاڑ کی نفسیات، ظاہری مراسم اور رشتے، غرض زندگی اپنی تمام تر حقیقتوں اور سچائیوں کے ساتھ فنکارانہ ساخت میں ڈھلتی ہے۔ منٹو کے اسلوب کا یہی کمال ہے کہ وہ جو کہتے ہیں۔ حق اور سچ کہتے ہیں۔ کہیں لگی لپٹی رکھے بغیر کہتے ہیں۔ چاہے وہ کہنا کتنا ہی ترش ہو۔ دوسروں کا ردِّعمل کیسا ہی شدید آئے اور اُن پر خود کیسا ہی عذاب نازل کر جائے۔ اُن کا خلوص اور کمٹ منٹ فن سے ہے جس کا اظہار یہ اُن کا یہی دوٹوک اور سچا اسلوب ہے جو موپاساں کا بھی خاصا ہے۔ ممتاز شیریں کا خیال ہے:

''موپاساں کو تو پہچاننے میں ہمیں چنداں دِقت نہ ہوگی کیونکہ بھلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے ہاں منٹو کے سوا اور کون ہوسکتا ہے۔'' (۱۰)

دراصل جب زندگی اپنی پوری حقیقتوں اور توانائیوں کے ساتھ منٹو کے افسانوں میں ڈھلتی ہے تو یہ سانچے بڑے ہی فطری، واضح اور اپنی تمام تر اچھائیوں اور برائیوں کے مرقع معلوم ہوتے ہیں۔ اس عکاسی کے لیے اختیار کیا گیا طرزِ اظہار، چنے گئے الفاظ، ڈھالے گئے جملے، بولے گئے مکالمے، بیان کیے گئے مناظر اور تشکیل دیئے گئے کردار اسی سچائی اور خلوص کے مرقعے ہیں جو منٹو کے فن کی اساس ہے۔ اس حد تک سچے اور کھرے کہ خود منٹو کی اپنی زندگی کے پرت اس میں کھلتے ہیں۔ تبھی تو اُن کا اسلوب بعض اوقات آپ بیتی سی بن جاتا ہے۔ منٹو نے صیغۂ واحد متکلم میں بہت سی کہانیاں کہی ہیں۔ جہاں وہ خود اپنے نام کے ساتھ کہانی میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اُن کے ہاں مکالماتی تکنیک عام ہے۔ کبھی دو کردار باتوں ہی باتوں میں کہانی آگے بڑھاتے ہیں۔ کبھی ایک کردار کہانی کہتا ہے، دوسرا سنتا ہے اور اپنی رائے اور تبصرے بھی شامل کرتا چلا جاتا ہے۔ مثلاً ان کا پہلا افسانہ تماشا کا ہیرو چھ سالہ بچہ خالد ہے منٹو ۱۹۱۹ء میں خود چھ سات برس کے تھے۔ جلیانوالہ باغ کے واقعے کے پس منظر میں بچے کے جذبات و احساسات گویا منٹو کے اپنے بچپن کے ہیں، آتش پارے کی پہلی کہانی ''خونی تھوک'' کا ہیرو منٹو کی ہی طرح انسان دوست اور اشتراکی خیالات رکھتا ہے۔ منٹو کی طرح وہ ایف۔ اے میں فیل ہو چکا ہے والد فوت ہو چکا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں جگہ جگہ اُن کی ذات کے حوالے موجود ہیں۔ گویا منٹو کے اسلوب میں اِک تحلیلِ نفسی کی رو چلتی ہے۔ ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی لکھتے ہیں:

''منٹو کے ہاں لاشعوری سطح پر اپنے والد کے خلاف نفرت جب تخلیقی ڈھب اختیار کرتی ہے تو

حکومتوں، اجارہ داری، غاصبوں سے انتقام لیتی نظر آتی ہے۔منٹو کے ہاں ترش تخلیقی رویہ ظاہر کرتا ہے کہ منٹو لاشعوری سطح پر خود کو والد کا حریف سمجھتا رہا اور یہ حریفانہ تصورات، دراصل اُس کے اندر دبی ہوئی اُسی نفرت کا اظہار تھے جو اس کے لاشعور میں اپنے والد کے خلاف دبی پڑی تھی۔''(۱۱)

منٹو کے افسانوں میں تحلیلِ نفسی کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔مثلاً نیا قانون کی اگرچہ تعبیر کچھ اور ہے لیکن منگو کو چوان کی گوروں کے خلاف دبی ہوئی نفرت خود منٹو کی نفرت ہے جو وہ اپنے والد سے لاشعور میں کہیں چھپی رکھتے تھے۔دُھواں میں جنسی احساسات سے لاشعوری طور پر متعارف ہونے والے لڑکے کی نفسیات کی جو توضیع ہے۔اس میں مصنف کے احساسات چھلکتے ہیں''مس ٹین والا'' میں ایک ہم جنس پرست سے وابستہ منٹو کا بچپن کا خوف ہے جو بلے کی آنکھوں کے خوف کی علامت بنتا ہے۔یوں پورا افسانہ تحلیلِ نفسی کی رُوداد بن جاتا ہے۔ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی لکھتے ہیں:

''ریڈی پس اُلجھاؤ سے وابستہ چند نازک جزئیات کا تخلیقی انعکاس بھی منٹو کے ہاں یوں نظر آتا ہے کہ منٹو کی گرہ بستہ نفسیاتی مسائل اس کے افسانوں میں کشادہ کاری کرتے ہیں۔ خوفِ خواجگی Fear of Castration کئی صورتوں میں منٹو کے افسانوں میں دِکھائی دیتا ہے:

ایک آدھ مثال ملاحظہ فرمائیے:

''اس کی ذلت ہوئی۔۔۔اُس کی ناک کٹ گئی۔۔۔اُس کا سب کچھ لٹ گیا، چلو بھئی چھٹی ہوئی۔۔۔وہ کمینہ۔۔۔رذیل تھا۔۔۔کتا تھا۔''

''وہ جب سکول روانہ ہوا تو اس نے راستے میں ایک قصائی دیکھا جس کے سر پر ایک بہت بڑا ٹوکرا تھا۔اس میں دو تازہ ذبح کیے ہوئے بکرے تھے۔کھالیں اُتری ہوئی تھیں۔''

''ناک کٹ گئی اور تازہ ذبح کیے ہوئے بکرے، وہ لاشعوری علامتیں کہ جو خوفِ خواجگی کو ظاہر کر رہی ہیں۔''(۱۲)

منٹو کے افسانوں کی تکنیک میں اُن کی ذات کا بار بار اظہار یہ تحلیلِ نفسی کا موضوع ہی بنتا ہے۔یہ اظہار اُن کے موضوعات کے انتخاب میں بھی موجود ہے۔اُن افسانوں کے مرکزی خیال کی تلخی و ترشی میں بھی اور افسانہ کہنے کے انداز میں بھی یعنی تکنیک اور اسلوب میں بھی موجود ہے، جس طرح بچپن کے تلخ تجربات، واقعات، فن کار کی

تخلیق میں چل کرنت نئی صورتوں میں جلوہ گر ہوتے رہتے ہیں۔ منٹو کے ہاں ان کے اظہار کی کئی صورتیں ٹھہرتی ہیں، تاہم تخلیقی عمل سے گزرتے ہوئے فنکار کو قطعاً احساس نہیں ہوتا کہ وہ اپنی تخلیق کی صورت میں لاشعور کے دریچے دوسروں کے لیے وا کرتا چلا جا رہا ہے۔

منٹو کے افسانوں میں معاشرہ جیسا ہے ویسا ہی نفسیاتی رویہ بھی سامنے آتا ہے، کردار جیسے کہ وہ ہیں اُن کی نفسیاتی باریکیاں اُن کے عمل اور ردِّعمل سے ظاہر ہوتی ہیں جس طرح کہ 'سوگندھی' کا ردِّعمل، اُس کی عزتِ نفس کس طرح جھنجھوڑ دی جاتی ہے اگرچہ وہ طوائف ہے جس کی عزتِ نفس پہلے روز ہی ماردی جاتی ہے لیکن بحیثیت عورت وہ اُس تذلیل کو برداشت نہیں کر پاتی اور اپنے پرانے عاشق کے مقابلے میں خارش زدہ کُتے کو ترجیح دیتی ہے۔ یہ انتقام اُس کی شخصیت کی کئی نفسیاتی گرہیں کھول دیتا ہے۔ افسانہ 'کھول دو' میں بھی نفسیاتی توجیہہ ہے، جب باپ بیٹی کو دیکھتا ہے تو وہ یہ نہیں سوچتا کہ وہ کس حالت میں اُس کے سامنے پڑی ہے بلکہ وہ اس پر خوش ہے کہ اُس کی بیٹی زندہ تو ہے۔

منٹو کی نفسیات سے آگاہی اور کرداروں کا گہرا وژن اُن کے اسلوب میں علامت کا پیرایہ لے آتا ہے۔ بڑا موضوع اور فکر سطحی اور یک رُخ نہیں ہوا کرتے۔ اُس کے پرت کھلتے ہیں اور کئی دیکھے اَن دیکھے دریچے وا ہو جاتے ہیں۔ یہ گہرائی اور وسعت لفظ کی علامتی ساخت کی محتاج ہوا کرتی ہے۔ اسی لیے اُن کے بہترین افسانوں میں علامتی اسلوب موجود ہے۔

ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

> ''تقسیم ہند سے پہلے اور بعد میں علامت کے غیر منظّم استعمال کی ایک اور بڑی مثال سعادت حسن منٹو ہے۔ وہ لفظ کی وسعت، گہرائی اور رفعت سے کما حقہ آگاہ تھے، انھوں نے لفظ کو نئے مفہوم ہی نہیں دیئے بلکہ اسے قدر و قیمت کے کئی نئے اُفق بھی عطا کیے ہیں۔ شاید وہ اُردو افسانے کے واحد لکھاری ہیں، جنھوں نے لفظ سے پورا پورا کام لیا ہے۔ منٹو کا رویہ بنیادی طور پر علامتی ہے (کہ ہر بڑا فنکار کئی پرتوں میں تخلیق کرتا ہے) وہ لفظ میں معنویت کی کئی سطحیں اُبھارنے میں کامیاب رہے ہیں۔
>
> اوّل: وہ لفظ سے اس کے وضعی معنی کا تقاضا کرتے ہیں، یہاں ان کی کہانی ایک ظاہری سطح یعنی غیر علامتی انداز سامنے آتا ہے۔
>
> دوم: وہ لفظوں سے تصویریں بناتے ہیں، یہاں ان کی پیکر تراشی (Imagry) کی صلاحیت خود کو منواتی ہے اور مفہوم وضعی معنی سے اُوپر اُٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

سوم: وہ لفظ کو لغت کی تنگناؤں سے باہر نکال لیتے ہیں اور اسے غیر وضعی معنی کے جہان تازہ سے روشناس کراتے ہیں، یہاں لفظ کی ماہیت بدل جاتی ہے اور اس کا معنوی ہدف گہرائی اور پھیلاؤ اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ اس تیسری صورت میں کہانی پر ایک گہرا علامتی رنگ ظاہر ہونے لگتا ہے۔'' (۱۳)

منٹو کا دور محکومیت و سامراجیت کا دور تھا۔ بات کرنے پہ زبان کٹتی تھی۔ اُنھوں نے فن کی گہرائیوں اور پنہائیوں کو علامت و رمزیت میں سمو دیا۔ اُنھوں نے علامتی کردار وضع کیے خصوصاً طوائف کا کردار جس میں بے انتہا معنویت اور تہ داری ہے۔ معاشی بدحالی عزتِ نفس کا سودا کر لیتی ہے۔ عورت کے استحصال کی کوئی حد نہیں۔ 'نیا قانون' میں 'کوچوان' کا کردار مظلوم و محکوم عوام کی بے بسی اور اضطراب کی بڑی کامیاب علامت ہے۔ اُس کے مکالمے پورے تناظر کی علامت بن جاتے ہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ، معاشرے کے تضادات، بگاڑ و انتشار اور بے ڈھنگے پن کی علامت بنتا ہے۔ 'پھندنے' تو مکمل طور پر علامت نگاری کی اِک کامیاب مثال ہے۔ 'موذیل' میں شر کے اندر خیر اور خوب صورتی میں سے بدصورتی تراشنے کی اِک بڑی خوبصورت علامت ہے۔ اُن کا اسلوبیاتی ڈھانچہ ان علامتوں کے لیے موزوں الفاظ، استعارے، تشبیہیں، کنائے اور اشارے ساخت کرتا ہے۔

منٹو کے ہاں آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رو کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ مثلاً نیا قانون میں منگو کا رویہ جو عدم مساوات اور سفید فاموں کی چیرہ دستیوں کا شکار ہو کر اپنے ہی اندر اِک نفرت اور غصے کی فصل کی آبیاری کرتا رہتا ہے اور اپریل کی پہلی تاریخ کا انتظار کرتا ہے کہ اُس خاص دِن دُنیا بدل جائے گی اور اُس کی بے حرمتی حرمت بن جائے گی۔ غلامی آزادی میں تبدیل ہو جائے گی وہ گوروں کے استحصال کو دیکھتے ہوئے خود کو یقین دِلاتا ہے اور خود کلامی کرتا ہے کہ ان کا دَور اب گزر چکا ہے۔ وہ زہر خند بھی کرتا ہے اور استحصالی قوتوں پر من ہی من میں یا زیرِ لب تبصرے بھی کرتا ہے۔ اُن کے منفی کردار پر تلملاتا رہتا ہے۔ غریبوں کی کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل، نیا قانون جن کے لیے گھولتا ہوا پانی ثابت ہوگا۔

وہ اندر ہی اندر شعور کی رو میں بہتا ہوا آنے والی جنت کے خوابوں میں مست ہے کہ یکم اپریل آ جاتی ہے اور منگو اُس انگریز کو خوب پیٹتا ہے جس نے پارسال اُسے بلاوجہ مارا تھا، پولیس جب منگو کو حوالات میں بند کر دیتی ہے تو وہ نیا قانون نیا قانون چیختا رہ جاتا ہے اور پولیس والے کہتے ہیں:

''نیا قانون نیا قانون کیا بک رہے ہو۔ قانون وہی ہے پرانا۔'' (۱۴)

ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

''چنانچہ کہانی کا منطقی انجام نفسی ماہیئت کے ادراک پر منتج ہوتا اور یہیں پہنچ کر کردار اور ماحول علامتوں کا رُوپ اختیار کر لیتے ہیں اور منٹو ایک آفاقی علامت تخلیق کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔''(۱۵)

پھندنے ایک مکمل علامتی کہانی ہے، جس کا سارا تار و پود علامت سے بنا گیا ہے۔ اس میں منٹو کا اسلوب مکمل رمزیت اور اشاریت سے مملو ہے۔ اس کی علامتیں اور استعارے بڑے معنی خیز ہیں۔

شخصیات، فلسفوں، رجحانات اور تحریکات سے منٹو متاثر ضرور ہوا لیکن اُس کا ذاتی اور انفرادی رنگ سب پر غالب رہا۔ اسی لیے تو منٹو کو کبھی حقیقت نگار کہا گیا تو کبھی رومانیت پسند، کبھی ترقی پسندوں نے اُسے اپنا نمائندہ قرار دیا تو کبھی رجعت پسند کہہ کے اپنی منڈلی میں سے نکال باہر کیا کیونکہ منٹو کہیں بھی اور کسی کے بھی پیچھے چلنے والا نہ تھا۔ وہ ہر پھول کو سونگھتا ضرور ہے لیکن خوشبو اپنے ہی فارمولے کے مطابق کشید کرتا ہے اور یہی اُس کا انفرادی رنگ ہے، جس میں اُس کی ذاتی شخصیت، مزاج، خاندانی اور تعلیمی پس منظر، اور خارجی و عمرانی حالات کے متعلق اُس کا ذاتی نقطۂ نظر شامل ہے۔ وہ خود کہتا ہے:

''ہاں! تو عرض کر رہا تھا کہ حالات بہت مختلف ہیں۔ حالات کا یہ اختلاف ہی ادب میں مختلف رنگ پیدا کرتا ہے۔۔۔ اُس عہد (پچھلا عہد) کا قصہ نویس جنوں اور پریوں کی داستانیں لکھ کر نام پیدا کرتا تھا۔ آج کا افسانہ نگار ان مردوں اور عورتوں کی کہانیاں لکھتا ہے جو جنوں اور پریوں سے کہیں زیادہ دلچسپ ہیں۔ اُس دَور کا ادیب مطمئن انسان تھا۔ آج کا ادیب ایک غیر مطمئن انسان ہے۔ اپنے ماحول، اپنے نظام، اپنی معاشرت، اپنے ادب حتیٰ کہ اپنے آپ سے غیر مطمئن انسان ہے۔ اس کی اس بے اطمینانی کو لوگوں نے غلط نام دے رکھے ہیں۔ کوئی اسے ترقی پسند کہتا ہے۔ کوئی فحش نگاری اور کوئی مزدور پرستی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان ادیبوں کے اعصاب پر عورت سوار ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ہبوطِ آدم سے لے کر اب تک ان ادیبوں کے اعصاب پر عورت سوار رہی ہے اور کیوں نہ رہے۔ مرد کے اعصاب پر کیا ہاتھی گھوڑوں کو سوار ہونا چاہیے، جب کبوتر کبوتریوں کو دیکھ کر گٹکتے ہیں، تو مرد عورتوں کو دیکھ کر ایک غزل یا افسانہ کیوں نہ لکھیں؟ عورتیں کبوتریوں سے کہیں زیادہ دلچسپ، خوبصورت اور فکر خیز ہیں۔۔۔ کیا میں جھوٹ کہتا ہوں؟''(۱۶)

اسی مضمون میں آگے چل کر لکھتے ہیں:

''میں عرض کر رہا ہوں کہ زمانے کی کروٹوں کے ساتھ ادب بھی کروٹیں بدلتا رہتا ہے۔۔۔ آج اُس نے جو کروٹ بدلی ہے۔اس کے خلاف اخباروں میں مضمون لکھنا یا جلسوں میں زہر اُگلنا بالکل بے کار ہے۔ وہ لوگ جو ادبِ جدید کا، ترقی پسند ادب کا، فحش ادب کا، جو کچھ بھی یہ ہے خاتمہ کر دینا چاہتے ہیں تو صحیح راستہ یہ ہے کہ ان حالات کا خاتمہ کیا جائے جو اس ادب کا محرک ہیں۔'' (۱۷)

ان طویل اقتباسات سے منٹو کا ادبی رویہ فلسفہ اور معاشرتی نقطۂ نظر سامنے آتا ہے یہ کہ منٹو ادب کو معاشرے سے الگ کوئی چیز نہیں سمجھتا بلکہ اُس میں تبدیلی کے عمل کو معاشرتی تبدیلیوں سے منطبق خیال کرتا ہے اور ادب پھر وہی پرانی بات کہ ٹھہرا ہوا پانی نہیں ہے۔ بدلتے حالات و واقعات اس کے بہاؤ اور روانی کے رُخ متعین کرتے چلے جاتے ہیں اور اسی مناسبت سے اس کے اظہار کے سانچے از خود وضع ہوتے چلے جاتے ہیں۔اس عالمگیر حقیقت کے پیشِ نظر خود منٹو کا فن بھی بدلتے حالات و واقعات کی زد پر رہا ہے اور اُس کے اسلوب نے حالات کی تبدیلی کے ساتھ مختلف کروٹیں لی ہیں۔ البتہ منٹو کے اپنے افکار آدرش اور سوچ سب پر حاوی ہے اور وہ کسی مسلک، مذہبی نظریے یا سیاسی منشور کا ہرگز پابند نہیں ہے۔ وہ کسی خارجی کلیے، قاعدہ کا پابند ہو کر نہیں لکھتے، رد اور انکار اُن کی فطرت ہے۔ ہاں اپنی فطرت کی مناسبت سے وہ کچھ اثرات ضرور قبول کرتے ہیں۔اسی لیے ڈاکٹر انور احمد لکھتے ہیں:

''بعض ترقی پسندوں نے منٹو کو اپنے رجسٹروں سے خارج کر کے اپنے آپ کو ہی بے پناہ نقصان پہنچایا۔ منٹو ہر مسلمہ ترقی پسند افسانہ نگار سے کہیں زیادہ ترقی پسند تھا۔اس نے خود کہا تھا۔سعادت حسن منٹو انسان ہے اور ہر انسان کو ترقی پسند ہونا چاہیے۔مگر یزید کے جیب کفن میں منٹو نے کھل کر رجسٹرڈ ترقی پسندوں سے اپنے اختلاف اور بے زاری کا اظہار کیا ہے۔ ماجرا یہ ہے کہ منٹو جب مقتدر طبقات کی منشا اور ارادے کو اپنے تخلیقی شعور کا چوکیدار نہیں مانتا تو کیسے ممکن تھا کہ وہ ترقی پسند مصنّفین کی قیادت کی مصلحتوں کو اپنا تخلیقی منشور مان لیتا۔'' (۱۸)

ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنے ایک مضمون ''کیا آج منٹو کی ضرورت ہے'' میں لکھا ہے:

''آج کا افسانہ نگار عہدِ غلامی کے افسانہ نگار سے زیادہ خوف زدہ نظر آتا ہے۔ وہ جماعت ِ اسلامی سے لے کر ناقدین بلکہ تبصرہ نگاروں تک سے سہما رہتا ہے۔ چنانچہ آج کے افسانہ نگار کو مہمیز کرنے کے لیے ایک منٹو کی ضرورت ہے۔'' (۱۹)

# حوالہ جات


۱۔ حسن عباس، مضمون کچھ سعادت حسن اور کچھ منٹو کے بارے میں، سالنامہ ''سیارہ ڈائجسٹ'' لاہور، جنوری ۱۹۷۱ء، ص ۲۱۲

۲۔ انجم پرویز، مضمون منٹو غالب کا پرستار، آفرینش شمارہ نمبر ۲، ادارت مقصود وفا، فیضی، فیصل آباد، ۲۰۰۱ء، ص ۹۶

۳۔ سعادت حسن منٹو، اُردو ادب، انتخاب دوماہی، شمارہ I، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۰ء، ص ۵۹

۴۔ محمد اسد اللہ، مضمون منٹو میرا دوست، بحوالہ آفرینش، شمارہ ۲، فیصل آباد، خزاں ۲۰۰۱ء، ص ۵۰

۵۔ محمد حسن سیّد، پروفیسر، سعادت حسن منٹو ___ اپنی تخلیقات کی روشنی میں، دہلی، دارالاشاعت ترقی ادب، ۱۹۸۲ء، ص ۱۱۰

۶۔ سعادت حسن منٹو، مضمون: اختر شیرانی سے چند ملاقاتیں، بشمول منٹو نما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۴۶

۷۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۳۱

۸۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ، ''انقلاب پسند''، مشمولہ ''آتش پارے''، اشاعت اوّل، لاہور، اظہار سنز، ۲۰۰۶ء، ص ۶۶

۹۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۹، ۱۰۸

۱۰۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، اشاعت دوم، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۹

۱۱۔ خالد محمود سنجرانی، ڈاکٹر، منٹو کے افسانے اور تحلیلِ نفسی، بشمول انگارے ۳۶ (منٹو سیمینار نمبر) ملتان، مرتبہ: سیّد عامر سہیل، دسمبر ۲۰۰۵ء، ۱۱۵

۱۲۔ ایضاً // // // // // // ص ۱۱۷

۱۳۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۱۸۔۱۱۷

۱۴۔ سعادت حسن منٹو، افسانہ نیا قانون، منٹو راما، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۷۰

۱۵۔ اعجاز راہی ڈاکٹر، اُردو افسانے میں علامت نگاری، اشاعت اوّل، راولپنڈی، ریز پبلی کیشن، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۵

۱۶۔ سعادت حسن منٹو، مضمون لذتِ سنگ، منٹو نامہ، اشاعت اوّل، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۸، ۶۱۷

۱۷۔ ایضاً // // //ص ۶۱۸

۱۸۔ انوار احمد، ڈاکٹر، مضمون سعادت حسن منٹو برصغیر کا تخلیقی ضمیر، بشمولہ انگارے (۳۶) تیسرا سال بارہویں کتاب، مرتبہ عامر سہیل، ملتان، دسمبر ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۳

۱۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مضمون کیا آج منٹو کی ضرورت ہے، بشمولہ اُردو افسانہ حقیقت سے علامت تک، اشاعت اوّل، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۶ء، ص ۲۳۲

# قلمی معاونین

1۔ ڈاکٹر نجیب جمال

ڈین فیکلٹی آف آرٹس، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔

2۔ ڈاکٹر عقیلہ شاہین/سید شاکر حسین بخاری

صدر شعبۂ اُردو اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور

پی ایچ۔ڈی سکالر، شعبہ اُردو اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور

3۔ ڈاکٹر عقیلہ جاوید

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

4۔ ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی

پوسٹ ڈاکٹورل فیلو، ساؤتھ ایشاء انسٹیٹیوٹ، ہائیڈل برگ یونیورسٹی، جرمنی

5۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور

6۔ ڈاکٹر سلمان علی

اُستاد شعبہ ءاُردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور

7۔ ڈاکٹر جاوید بادشاہ

صدر شعبۂ اُردو، اسلامیہ کالج یونیورسٹی، پشاور

8۔ ڈاکٹر ضیاءالحسن

اُستاد شعبہ اُردو، اورینٹیل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور

9۔ ڈاکٹر روبینہ ترین

صدر شعبہ ءاردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

10۔ ڈاکٹر سعید بھٹہ

اُستاد شعبہ پنجابی، اورینٹیل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

11۔ ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار

اُستاد شعبہ اُردو، اسلامیہ کالج یونیورسٹی، پشاور

12۔ ڈاکٹر محمد آصف

اُستاد شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

13۔ ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ

اسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

14۔ اقصیٰ نسیم سندھو

پی ایچ۔ڈی سکالر، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

15۔ طاہرہ اقبال

پی ایچ۔ڈی ریسرچ سکالر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد