April-June 2018, 14th Issue

سرپرست

پروفیسر ابن کنول

چیف ایڈیٹر

ڈاکٹر عزیر اسرائیل

اردو ریسرچ جرنل

اردو ریسرچ جرنل

Urdu Research Journal

Issue: 14th, April-June 2018

UGC Approved Journal*

سرپرست

پروفیسر ابن کنول

ایڈیٹر

ڈاکٹر عزیر اسرائیل

مجلس مشاورت

ڈاکٹر محمد رضی الرحمن
(صدر شعبہ اردو، گورکھپور یونی ورسٹی)

ڈاکٹر ابو شہیم خان
اسسٹنٹ پروفیسر ڈاکٹر ہری سنگھ گور یونی ورسٹی (ساگر)

ڈاکٹر محمد اکمل
(اسسٹنٹ پروفیسر خواجہ معین الدین چشتی یونی ورسٹی (لکھنؤ)

ڈاکٹر صابر گودڑ
(سابق صدر، مہاتما گاندھی انسٹی ٹیوٹ (موریشش)

ڈاکٹر محمد ابراہیم
(صدر شعبہ اردو، الازہر یونی ورسٹی، مصر)

سہیل انجم
(وائس آف امریکہ، اردو سروس، دہلی)

ڈاکٹر سہیل عباس
(پروفیسر شعبہ اردو ٹوکیو یونی ورسٹی جاپان)

ڈاکٹر علی بیات
(صدر شعبہ اردو، تہران یونی ورسٹی، ایران)

ڈیسک پینل

☆شمیم اختر (ریسرچ اسکالر دہلی یونی ورسٹی)

☆شاداب شمیم (ریسرچ اسکالر، دہلی یونی ورسٹی)

☆شاہ نواز فیاض (ریسرچ اسکالر، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی)

☆رضی الدین شہاب (دہلی)

ٹیکنکل اسسٹنٹ

انجینئر محمد نفیس (گلوبل ویب کریٹیو)

Add. Dr. Uzair Israeel, P-101/a, Gali No 2, Near Pahlwan Chawk, Batla House,

New Delhi- 110025

E-mail: editor@urdulinks.com , urjmagazine@gmail.com

URL: www.urdulinks.com , www.urduresearchjournal.com

نوٹ: مقالہ نگاروں کی آراء سے ادارہ کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔ ہر قسم کی قانونی چارہ جوئی صرف دہلی کی عدالتوں میں کی جاسکتی ہے۔

*UGC Journal No.: 64799.

فہرست مضامین

آپ بیتیوں میں مافوق الفطرت عناصر و عوامل	ڈاکٹر مسرت بانو	4
پاکستانی اردو فکاہی شاعری کا موضوعاتی مطالعہ (ساٹھ کی دہائی کے حوالے سے)	ڈاکٹر جابر حسین	16
علمِ عروض کا ارتقا: فارسی سے اردو تک	ڈاکٹر محمد حسین،	24
ہریانوی اور اُردو زبان کی ثقافتی مماثلت: لسانیاتی و مساحتی مطالعہ	ڈاکٹر عمران اختر	33
مولانا حسرتؔ موہانی کی نعتیہ شاعری	ڈاکٹر مہر محمد اعجاز صابر	47
ڈرامہ "سچ کا زہر"	ڈاکٹر فردوس احمد بٹ	52
جگر مرادآبادی ایک رومانی شاعر	ڈاکٹر تجمل اسلام	56
میر غلام رسول نازکی۔ جموں و کشمیر میں اردو کے بنیاد گذار شاعر	ڈاکٹر طاہر محمود ڈار	59
مولانا الطاف حسین حالیؔ اور موجودہ نظامِ تعلیم	ندیم احمد انصاری	67
موریشس کے افسانہ نگار محمد حنیف کنہائی کے افسانوی مجموعہ 'اعتماد' کا تجزیہ	آبیناز جان علی، موریشس	71
غلام ربانی تاباںؔ اور مجروحؔ سلطان پوری:۔ ایک تقابلی مطالعہ	محمد اختر علی،	78
سرسید احمد خان "مسافران لندن" کے آئینے میں	عبدالرحمن	82
میواتی شاعری میں تصوف	عزیز سہسولہ	86
جدید شاعری ایک جائزہ	گلشن	92
امیر اللہ خاں شاہینؔ میرٹھی کی ادبی خدمات: ایک اجمالی جائزہ	ابراہیم افسر	95
قصیدہ نگاری کے باب میں نقدِ ذوق کے بعض تسامحات	اقرا سبحان	102
ادب، آزادیٔ نسواں اور سماج	رفیع الدین	104
اُردو کے چار شخصی مرثیے (ایک تنقیدی جائزہ)	مقبول احمد مقبول	111
شجاع خاور کی شاعری میں روایتی عناصر	عاشق الٰہی	116
تانیثیت: نظریات، مغربی تناظرات	محمد حسین	120
بلونت سنگھ کے افسانوں میں تقسیم ہند کا المیہ	محمد رضوان انصاری	128
شہریار کی شاعری: ایک مطالعہ	فضل الرحمن	132

مجتبیٰ حسین: ایک منفرد اور عہد ساز انشائیہ نگار	منظر کمال	138
پروین شاکر کی غزلیہ شاعری: تانیثیت کے حوالے سے	محمد حسین وانی	141
ڈاکٹر برج پریمی بحیثیت نقاد	شافعہ بانو	145
مجاز کی انقلابی شاعری میں عورت کا تصور	شگفتہ پروین	148
انشائیہ کی پہچان	بلال احمد ڈار	152

نصاب اردو

اقبال اور فیض: اتحاد وافتراق کے چند زاویئے	پروفیسر سید شفیق احمد اشرفی	155

آپ بیتیوں میں مافوق الفطرت عناصر و عوامل

(ایک مطالعہ)

ڈاکٹرمسر ت بانو
اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ کالج برائے خواتین، شاہ پور ضلع سرگودہا(پاکستان)
Contact:03217963529

Abstract:

Supernatural are events or things that have been claimed to exist but can't be explained by the laws of nature or science.It include things characterisitic of or relating to ghosts, gods, witches or other types of spirits and non material beings that orginate from otherworldly forces. Mythology has played a pivotal role in presenting human psychology & social scenario which is deep rooted in human civilization and people maintain a skeptical attitude and belief. Autobiography is the most significant genre of literature in which the writer shares his experiences and observations of life in a creative style.Moreover we can see the social quest, etiquette, attitude,and religious believes of a nation in autobiographhy.The fabulist writers have expressed their individual fear and discussed a large variety of mythological refrences in their autobiographies.In this article,the elements of fantasy have been brought into light with textual examples presented in the autobiographies of eminent writers.

کسی انسان کی زندگی کے تجربات ومشاہدات، محسوسات و نظریات اور عقاید کا [۱]خود اسی کے قلم سے بالارادہ اور حتیٰ الامکان حد تک مربوط بیان[۲] آپ بیتی کہلاتا ہے۔ بچپن سے لے کر جوانی اور جوانی سے بڑھاپے تک اس پر جو کچھ بیتا، مشاہدہ کیا، شعوری اور ارادی طور پر تجربہ کیا، وہ اسے آپ بیتی کے ذریعے دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ ہر شخص کی زندگی کے حالات و واقعات دوسروں سے مختلف ہوتے ہیں۔ حیات و کائنات اور معاملات زیست سے متعلق ہر انسان کے افکار و نظریات بھی مختلف ہوتے ہیں جن کی بنیاد اس کے حالات زندگی، تعلیم و تربیت اور ماحول پر ہوتی ہے۔ آپ بیتی کسی انسان کی شخصیت و کردار کے ساتھ ساتھ اس کے سماج کی آئینہ دار ہوتی ہے کہ اس میں ایک مخصوص دور میں لوگوں کی زبان، کھانے پینے، رہائش و زیبائش، رسوم و رواج، عقاید و اوہام، ادب آداب اور مشاغل کا بیان بھی ملتا ہے۔ آج تاریخ کے سماجی اور ثقافتی پہلوئوں پر بہت زور دیا جارہا ہے اور اس بات کی کھوج کی جارہی ہے کہ ایک مخصوص دور میں لوگوں کے کھیل کود، اعتقادات و عبادات، کھانے پینے، خوشی اور غم منانے اور تعلیم وتربیت وغیرہ کے انداز کیسے تھے۔ لہٰذا مختلف علاقائی منطقوں اور ادوار سے تعلق رکھنے والے ادبا کی آپ بیتیوں کا مطالعہ اس تلاش و جستجو میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

برصغیر پاک و ہند مخلوط النسل لوگوں کا وطن رہا ہے جو مختلف مذاہب، روایات اور زبان کے حامل تھے۔ ۱۵۰۰ ق م سے ۱۶۰۰ ق م کے دوران یہاں آریا آئے جو اپنی ایک مستقل ثقافت اور تہذیب کے علمبردار تھے اور انھوں نے اس خطّے کی تہذیب پر انمٹ نقوش چھوڑے۔ وادیٔ سندھ، ہڑپہ اور موہنجو داڑو کی قدیم تہذیبوں کی آویزش نے بھی اس خطے کو متاثر کیا۔ پھر ۷۱۲ء میں محمد بن قاسم کی آمد نے یہاں کی تہذیب و ثقافت پر اسلامی اثرات ڈالے۔ خود مسلمان جو تہذیب اور ثقافت لے کر یہاں وارد ہوئے

تھے وہ مشرق وسطیٰ، اسپین، شام، ایران وغیرہ کے تہذیبی ملغوبے کا آمیزہ تھی جس کے نقوش ہندوستان کے مختلف تہذیبی اور تمدنی مظاہر میں واضح طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ دراصل تہذیب کوئی میکانکی عمل ہے نہ الہامی، اس کا تعلق افراد معاشرہ اور سماج کے باہمی تعامل سے ہوتا ہے جو مسلسل ارتقا، تغیر و تبدل اور عروج وزوال سے ہمکنار ہوتا رہتا ہے، اس لیے تہذیب کی تشکیل میں ان تاریخی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور جغرافیائی عوامل و محرکات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تاہم تہذیب کی بنیاد کسی بھی قوم کے بنیادی مذہبی عقاید ہی ہوتے ہیں۔ مذہب اور تہذیب دو الگ الگ چیزیں ہیں مگر دنیا کی کوئی بھی تہذیب ایسی نہیں ہے جو مذہبی اعتقادات کے کسی نہ کسی سلسلے پر مبنی نہ ہو۔ ہندوستانی تہذیب میں مافوق الفطرت اور لاشعوری مظاہر جیسے خوابوں کی تعبیر، اچھے اور برے شگون، بھوت پریت، ہاتھوں کی لکیروں اور ستاروں کی گردش سے قسمت کا حال معلوم کرنا، جنم پتریاں بنوانا وغیرہ بھی کسی نہ کسی حد تک شامل ہیں۔ جوگیوں، سادھوئوں اور فقیروں کا احترام کیا جاتا ہے اور ان کی بد دعا اور ناراضگی کو نقصان دہ تصور کیا جاتا ہے۔ اسی طرح پرانے اشجار اور بعض جانوروں اور پرندوں کے حوالے سے توہم پرستی اور مافوق الفطرت عناصر پر یقین و اعتقاد بھی یہاں کی تہذیب میں کسی نہ کسی حد تک موجود رہا ہے۔ قرۃ العین حیدر "کار جہاں دراز ہے" میں "اجنہ قدیم و جدید" کے عنوان سے اپنے دور کے جن اوہام کا ذکر کرتی ہیں ان میں غدر میں ہلاک ہونے والے فرنگیوں کی روحیں، جو کبھی کبھار آدھی رات کو انگریزی قبرستان کے پاس سے گزرتے راہ گیر سے مکھن چینی کی فرمائش کرتے ملتی ہیں، سنسان میدانوں میں گھوڑا دوڑاتے سر کٹے شہسوار، جھٹپٹے کے وقت کھیتوں میں آواز دیتے دیوتا، انسانوں کے بھیس میں علما سے قرآن پڑھنے آنے والے جنوں کے بچے، یہ جن جو مٹھائی کے شوقین، ہڈیوں پر گزر بسر کرنے والے، دراز قد ہیں اور پلکیں نہیں جھپکتے، زندگی میں برے اعمال کرنے والی یا زچگی کے دوران مر جانے والی عورتیں جو چڑیلیں بن کر پیپل پر ڈیرہ ڈالے رہتی ہیں، یہ بچھل پائیاں بن جاتی ہیں اور ناک میں بولتی ہیں، کالی بلی اور ناگ کے بارے میں پراسرار باتیں، ایام غدر میں لوٹ مار کے ڈر سے زمین میں دفن کیے گئے خزانے جن پر سانپ بٹھائے گئے اور ان خزانوں کے مالک مر گئے، اب یہ لاوارث خزانوں کی ہانڈیاں زمین کے اندر سرکتی رہتی ہیں جن سے چھن چھن کی آواز آتی ہے، ان خزانوں کو نکالنا خطرے کا کام ہے کہ لکشمی ان خزانوں کے لیے ایک جان کی قربانی مانگتی ہے، پرانی حویلیوں اور فرنگیوں کی ویران کوٹھیوں میں بسنے والے آسیبوں کی کہانیاں وغیرہ شامل ہیں جن پر لوگ پختہ یقین رکھتے ہیں۔[۳]

ہندوستانی تہذیب میں ناگ اور خاص طور پر شیش ناگ کے بارے میں عوام کے اندر طرح طرح کی روایات پائی جاتی ہیں اور اسے ناگ دیوتا پکارا جاتا ہے جو انھیں نقصان نہیں پہنچاتا۔ بعض قبائل میں سانپوں کی پوجا کی جاتی ہے اور اسے مارنا گناہ تصور کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ ناگ زیر زمین مدفون خزانوں کی حفاظت کرتے ہیں جسے مایا کہتے ہیں۔ عام طور پر بزرگ خواتین گھروں میں ان کا نام نہیں لیتیں کیونکہ یہ اپنا نام سن کر باہر نکل آتے ہیں۔ مختلف ادبانے سانپوں اور ناگوں کے بارے میں اپنے مشاہدات و تجربات اور اپنے بزرگوں سے شنیدہ واقعات بیان کیے ہیں جن سے ہندوستانی تہذیب میں ناگوں کے بارے میں مختلف نظریات کا پتہ چلتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اکلوتے ماموں میر مصطفیٰ باقر کی قبر پر ان کے پھوپھی زاد بھائی میر افضل علی فاتحہ پڑھنے تانگے پر گئے۔ وہاں نہ صرف ناگ پھنی کی جھاڑیاں ہیں بلکہ ناگ بھی ہے جو مجاوروں کے بقول میروں کی ان قبروں کا رکھوالا ہے:

> "افضل علی نے آہستہ سے کہا "میاں کی قبر کے آس پاس ناگ پھنی کی جھاڑیاں ہیں۔" "باجی جان۔ ایک ناگ سرسراتا ہوا آیا اور تانگہ کے پائیدان سے سر پٹکنے لگا۔ نامعقول مجاور کھسیں نکال کر بولا۔ اجی حضت، یہ تو قبروں کا رکھوالا ہے، ایک روپیہ دے جایئے، اسے دودھ کھلائیں گے۔" انعام اللہ شاہ نے کہا۔"[۴]

تقسیم کے بہت عرصے بعد قرۃ العین حیدر ہندوستان گئیں اور اپنے گھر "نشیمن" کو دیکھنے علی گڑھ گئیں تو انھیں آم کے باغ میں موجود ناگ کے بارے میں جو کچھ بتایا گیا وہ ہندوستانی عوام کے ہزاروں سالہ عقائد کی عکاسی کرتا ہے:

> "ہم اندر گئے، گھنے درخت، اوپر سے کہرا۔ کسی نے آواز دی "میر صاحب! اس طرف نہ جایئے گا، وہاں ایک کھوہ

> ہے،اس میں ایک سو سال پرانا ناگ رہتا ہے۔"۔۔۔۔۔ہم نے پوچھا،"آپ لوگوں کو اس ناگ سے ڈر نہیں لگتا؟"بولے،"جی نہیں میر صاحب!یہ شیش ناگ تو ہماری رکھوالی کرتا ہے۔اماوس کی رات میں کھوہ سے نکل کر اپنا من باہر چھوڑ دیتا ہے۔وہ پڑا ہیرے کی طرح چمکتا رہتا ہے،کوئی قسمت والا اسے اٹھالے تو اٹھا لے۔ہمارے ہندو مالی ناگ پنچمی کے روز اس کے بل کے سامنے،دودھ کے کٹورے رکھ دیتے ہیں۔"[۵]

انتظار حسین کے مطابق ان کے نانا کی بہن ان کے ہاں ہی رہتی تھیں جنھیں وہ سب گھر والے آیا اماّں کہتے تھے۔ آیا اماّں کے کمرے میں ایک بخاری تھی جو ہمیشہ بند رہتی تھی اور آیا اماّں کہتی تھیں کہ اس میں بیچار رہتی ہے۔اسی طرح ان کے گھر میں دالان کے اندر ایک اندھیری کوٹھری تھی جس میں آیا اماّں کے بقول زمین والا(ناگ) رہتا تھا۔یہ زمین والا ان کے گھر کا پرانا باسی تھا۔ وہ انھیں کبھی نظر تو نہیں آیا البتہ کسی کسی دن ان کے گرد آلود فرش پر بل کھاتی لکیر سی نظر آتی تھی اور ایک دفعہ اس کی کینچلی بھی ملی تھی ۔ کبھی کبھا ر رات کو کوٹھری سے پھنکار کی سی سرسراہٹ سنائی دیتی تھی جس پر آیا اماّں انتظار حسین کی والدہ کو ہدایت کرتیں کہ کٹوری میں نمک ملا دودھ ملا کر رکھ دو،اسے سکون آجائے گا۔ان کا کہنا تھا کہ "زمین والا نمک کا بہت پاس کرتا ہے۔"آیا اماّں ہی نے انھیں یہ بھی بتایا تھا کہ پاتال میں سانپوں کے بادشاہ راجہ باسٹھ کی حکومت تھی کہ کسی سانپ نے ایک برہمن کو ڈس لیا جس سے فوراًاس کی موت ہوگئی۔اس پر برہمن کی بیوی بہت روئی اور اپنے پتی کی لاش کو کمر پر لاد کر پاتال میں اتری اور ناگ محل کی ڈیوڑھی پر دھرنا دے کر بیٹھ گئی اور ناگ راجہ کے سامنے انصاف کی دہائی دی ۔راجہ باسٹھ نے فوراًاس سنپولیے کو طلب کیا اور اسے حکم دیا کہ تونے برہمن کو ڈسا ہے،اب اس کا زہر چوس۔پس اس سنپولیے نے آن کی آن میں سارا زہر چوس لیا اور برہمن ٹھیک ٹھاک ہو کر اٹھ کھڑا ہوا۔ آیا اماّں ناگ یا سانپ کا نام نہیں لیتی تھیں اور بچوں سے کہتی تھیں کہ اس کا نام نہیں لینا چاہیے کیونکہ اس کے کان ہمیشہ کھڑے ہوتے ہیں اور اگر کوئی اس کا نام آہستہ سے بھی لے،وہ سن لیتا ہے اور باہر نکل آتا ہے۔اس لیے وہ اسے "زمین والا "کہتی تھیں ۔ آیااماں کو اندھیری کوٹھری سے کبھی کبھی چھناکے کی سی آواز سنائی دیتی تھی ۔ان کا کہنا تھا کہ یہ اشرفیوں کی دیگ چھن چھن کرتی ہے اور ساتھ میں آواز لگاتی ہے کہ "بیٹا دے دے،مایا لے لے"اس پر وہ اسے دفع دور کرتیں اور وہ دیگ زمین کے اندر چھن چھن کرتی دور چلی جاتی۔ آیا اماّں کے مطابق یہ غدر کے دنوں میں دبائے گئے خزانے تھے جن کے مالک انھیں دیگچیوں اور دیگوں میں بند کر کے اپنی جانیں بچا کر نکل گئے تھے۔مگر یہ خزانے زمین میں اندر ہی اندر حرکت کرتے رہتے ہیں اور جس رات آیا اماّں کو اس کی چھن چھن کی آواز سنائی دیتی وہ اپنے کانوں میں انگلیاں دے لیتیں کیونکہ ان کا ماننا تھا کہ اگر اس کی بات سن لی جائے تو بیٹے کی جان کو خطرہ ہوتا ہے کہ مایا جان مانگتی ہے،لہذا وہ قل شریف پڑھتیں اور صبح اٹھ کر نماز کے فوراًبعد اپنے بیٹے زمرد پر سے پانچ سکوّں کا صدقہ اتار کر فقیر کو دیتیں ۔انتظار حسین کے مطابق تقسیم کے بعد وہ مکان کسی ہندو نے خرید لیا تھا اور جب اس نے اس کی تعمیر نو کے لیے توڑ پھوڑ کی تو کھدائی کے دوران سونے کی اینٹیں نکلیں مگر کچھ ہی عرصے میں اس شخص کے اہل خانہ میں سے کسی جوان کی موت بھی ہوگئی۔[۶]میرزا ادیب لکھتے ہیں کہ ایک دفعہ جب ان کے مکان کی اندر والی کوٹھڑی میں ان کی والدہ نے سانپ کی کینچلی دیکھی تو ان کی دادی نے انھیں حکم دیا کہ وہ ہر روز دودھ کا ایک پیالہ کوٹھڑی میں سانپ کے لیے رکھ دیا کریں۔جب میرزا ادیب نے اس کی وجہ پوچھی تو انھوں نے کہا کہ سانپ ویسے تو انسان کا دشمن ہے مگر جب اس سے اچھا سلوک کیا جائے تو وہ اس کا دوست بن جاتا ہے۔میرزا ادیب کا کہنا ہے کہ ان کی والدہ نے ان کی دادی کی ہدایت کے بموجب مطابق مٹی کے ایک پیالے میں پاؤ بھر دودھ بھر کر کوٹھڑی میں رکھ دیا۔اگلی صبح وہ پیالہ خالی ملا اور ان کی والدہ کا ماننا تھا کہ سانپ دودھ پی گیا تھا ۔[۷] ناگوں کا خوبصورت عورتوں کے روپ میں ظاہر ہونا بھی ایک قدیم تصور ہے جس کو چینی تہذیب میں بھی مانا جاتا ہے۔ قرۃ العین کی والدہ انھیں اپنے دادا میر مظہر علی کے،جو ملتان میں ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر تھے،متعلق ایک مشہور واقعہ سنایا کرتی تھیں:

> ۔"ایک بار پرگنے کا دورہ کرتے ڈاک بنگلے پر واپس آئے ۔منظر،موسم گرم،چاندنی رات ،ڈاک بنگلے کے سبزے پر پلنگ،سفید براک مچھر دانی،برابر میں آرام کرسی،دو عدد مونڈھے ،اسٹول پر صراحی اور گلاس۔میر صاحب کا گھوڑ

ا صطبل میں آرام کر رہا ہے۔پلنگ پر نیم دراز میر صاحب پیچوان کا کش لگاتے ہیں۔بندوق سرہانے رکھی ہے۔ چھن چھن چھن۔ایک حسینہ نمودار ہوتی ہے۔اٹھلاتی ہوئی آکر مونڈھے پر بیٹھ جاتی ہے۔ادائے دلبری سے حقہ کی نے میر صاحب سے لے کر کش لگاتی ہے۔میر صاحب دل میں،"ہو نہ ہو یہ کنجری کسی وڈیرے نے بھیجی ہے۔لاحول ولا قوۃ(بآواز بلند)چپڑاسی ،چپڑاسی،بندوق کی طرف ہاتھ بڑھایا۔بندوق دیکھ کر پر اسرار حسینہ کا رنگ فک،فوراًاٹھ کر اٹھلاتی ہوئی ڈاک بنگلے کی سمت چلی اور غسل خانے کی موری میں داخل ہونا شروع ہوئی۔آخر میں فقط ناگ کی دم باقی رہ گئی اور وہ بھی غائب۔"[۸]

اپنی والدہ سے سنے گئے اس قصے پر قرۃ العین حیدر کا تبصرہ قابل غور ہے:

"اندرونی دنیائوں کی ایک ہیبت ناک جھلک کیا میر مظہر علی نے دیکھی ؟نوہ کے ماسک۔قدیم اساطیر تنترک علامتیں ۔کچھ لوگوں نے سر اتنے بلند کیے کہ شیشہ ٹوٹ گیا۔اور آپ کے پاس کیا ثبوت ہے کہ میر علی کے ساتھ یہ واقعہ نہیں گزرا۔"[۹]

جوش ملیح آبادی نے "یادوں کی برات "میں "میرے زمانے کے اوہام" کے عنوان سے ان فوق الفطرت عناصر کو بیان کیا ہے جن پر اس زمانے کی خواتین کا اعتقاد تھا اور کچھ واقعات بھی بیان کیے ہیں جو ان کے خاندان کی عورتوں کے خود ساختہ یا شنیدہ واقعات کے پر داختہ مختلف قسم کے خوف کی عکاسی کرتے ہیں ۔جوشؔ کے دادامیاں کا محل جس کا نام "بڑا محل" تھا،میں جوشؔ کے خاندان کی خواتین کو آدھی رات کے وقت ۱۸۵۷ء کے مقتول شہیدوں کی ارواح دکھائی اور سنائی دیتی تھیں ۔ ایک دن صبح سویرے ایک لونڈی نے ان کی دادی کو بتایا کہ رات بارہ بجے صحن میں اسے ایک چڑیل دکھائی دی اور قریب تھا کہ وہ اسے کھا جاتی یا خوف سے اس کا دم ہی نکل جاتا کہ اچانک سبز عمامے اور لال جریب والے شہید مرد نے اس چڑیل کو بھگا دیا۔اس پر جوشؔ کی دادی نے بتایا کہ سہ دری والے یہ شہید مرد اس محل میں بہت سے لوگوں کی جانیں اسی طرح بچا چکے ہیں اور ساتھ ہی لونڈی کو ہدایت کی کہ آج ان کی نیاز دلا دو اور ان کا طاق بھر دو۔انھوں نے مزید بتایا کہ جب وہ اس محل میں بیاہ کر آئیں تھیں تو محل کے کوٹھے سے رات کو الف رائی،الف رائی(لیفٹ رائٹ،لیفٹ رائٹ)کی آوازیں آتی تھیں اور جب ان کے سپاہی جا کر دیکھتے تھے تو کوئی نظر نہ آتا تھا۔ان کے بقول یہ ۱۸۵۷ء کے مقتول گوروں کی روحیں تھیں۔اسی طرح ایک بار جوشؔ نے خود دیکھا کہ ان کے امام باڑے میں محرم کی نویں تاریخ کو چراغاں تھا کہ گھر کی ایک لونڈی نے صحن سے چھت کی طرف دیکھ کر چیخنا اور چلانا شروع کر دیا اور عورتوں کے پوچھنے پر بتایا کہ ایک بھتنی اوپر سے جھک جھک کر تعزیہ کو دیکھ رہی ہے اور جب اس نے پوچھا کہ وہ کون ہے تو اس بھتنی نے کہا کہ وہ بھی زیارت کرنے آئی ہے۔[۱۰]جوشؔ اپنی دادی کے بارے میں لکھتے ہیں:

"دادی جان کا یہ ایک بندھا ٹکا اصول تھا کہ وہ ہر رات کو سوتے وقت بلا ناغہ کچھ پڑھ کر اور دور دور تک حصار کھینچ کر تین بار تالی بجایا کرتی تھیں۔"[۱۱]

اللہ کی مخلوقات بے شمار ہیں اور جنوں کا وجود تو قرآن سے بھی ثابت ہے۔اس کے علاوہ ہمارے معاشرے میں آسیب وغیرہ پر اعتقاد بھی پایا جاتا ہے۔ایسی فوق الفطرت چیزوں کے بارے میں کچھ مشاہدات اور تجربات کبھی نہ کبھی ہر انسان کی زندگی میں ہو جاتے ہیں ۔احسان دانشؔ نے بھی "جہان دانش" میں چند ایسے مشاہدات اور تجربات بیان کیے ہیں۔جیسے ایک بار وہ اپنے دوست شجاعت کے ساتھ رات کے وقت کیرانہ سے واپس آ رہے تھے تو انھیں ایک عجیب وغریب واقعہ پیش آیا :

"سڑک سے ذرا پرے ایک اونچے درخت کی چوٹی سے کوئی بھاری چیز پتوں اور شاخوں میں کھڑ بھڑ کھڑ بھڑ کرتی دھم سے زمین پر آرہی جیسے کوئی اناج کی بھری بوری پھینک دے۔میں نے شجاعت سے کہا۔"یہ کیا ہے؟"

شجاعت:کچھ بھی ہو بس یہاں سے چل دو۔"

میں:"چلیں گے تو سہی مگر یہ معاملہ تو کھلے کہ یہ ہے کیا؟"

شجاعت:"یہی بات ہے تو آئو اٹھو۔"

ہم دونوں لٹھ تانے اس کی طرف بڑھے،جب قریب پہنچے تو تقریباً دس فٹ کے فاصلے سے معلوم ہوا کہ کوئی چیز ہے جو کمہار کے چاک جیسی تیزی سے ایک محور پر گھوم رہی ہے اور رفتار کے باعث اس کی ساخت اور خد وخال معلوم نہیں ہوتے

۔ہم وہیں رک گئے اور برابر نظریں گاڑے دیکھتے رہے۔وہ ہمارے دیکھتے دیکھتے گم ہونے لگی اور رفتہ رفتہ غائب ہوگئی، جیسے ایک بگولا چکرا کر گم ہو جائے۔ہم دونوں دھڑکتے ہوئے دلوں سے واپس ہوئے۔اب ہمارا یہ عالم تھا کہ اگر پتا بھی کھڑکتا تو شبہ ہوتا تھا کہ وہی بلا تعاقب کر رہی ہے۔"[۱۲]

ایک بار احسان دانش اپنے کسی دوست کے ساتھ رات کو گنگیرو کے راستے کیرانہ سے کاندھلہ آرہے تھے کہ جنگل میں راستہ بھول گئے۔ہر طرف کھیت ہی کھیت تھے اور یہ دونوں اندازے سے چلتے جارہے تھے کہ اچانک آدھ فرلانگ کے فاصلے پر انھیں آگ جلتی ہوئی دکھائی دی۔یہ اس آگ کی سیدھ میں چلنے لگے،جب کوئی پون گھنٹے چلتے رہے تو آگ بجھ گئی اور اندھیرا چھا گیا۔دو لمحوں بعد بائیں طرف ڈیڑھ فرلانگ کے فاصلے پر پھر وہی آگ نظر آئی تو یہ اس کی طرف چلنے لگے۔تیس چالیس منٹ تک چلتے رہے مگر آگ کا فاصلہ کم نہ ہوا تو انھوں نے تنگ آکر وہ راستہ چھوڑ دیا۔اب دیکھا تو آگ نظر نہ آئی۔یہ چلتے رہے،اتنے میں دس فٹ کے فاصلے پر ایک قد آدم شعلہ نمودار ہوا اور لمحہ بھر میں غائب ہو گیا،یہ خوف زدہ ہو کر چلتے رہے،پھر پندرہ بیس فٹ کے فاصلے پر وہ شعلہ نمودار ہوا اور ان کے ساتھ ساتھ چلنے لگا۔جیسے انھیں بھٹکانا چاہتا ہو۔اس شعلے کی روشنی ان کے سامنے دس بارہ فٹ کے فاصلے پر رہی اور رات بھر آگیا بیتال کا یہ کھیل جاری رہا اور کوئی تین بجے کے قریب یہ لوگ صحیح سڑک پر پہنچے۔[۱۳]

ہندوستانی معاشرے میں یہ خیال عام ہے کہ چھوٹے بچے کو اکیلا نہیں چھوڑنا چاہیے،خاص طور پر کھلے آسمان کے نیچے کیونکہ اس بات کا قوی امکان ہوتا ہے کہ کوئی اور مخلوق اسے دیکھ لے اور نقصان پہنچانے کی کوشش کرے۔اس طرح بچے پر کسی دوسری مخلوق کا سایہ ہو سکتا ہے،بچہ کسی سمجھ میں نہ آنے والی بیماری کا شکار ہو سکتا ہے یا پھر غائب بھی ہو سکتا ہے۔احسان دانش نے ایک ایسا ہی واقعہ بیان کیا ہے جو ان کے دوست ڈاکٹر قمر میرٹھی نے انھیں سنایا تھا۔ڈاکٹر قمر میرٹھی کے مطابق ان کے دادا کو اللہ نے بڑی منتوں اور مرادوں کے بعد ادھیڑ عمر میں ایک بیٹا دیا تھا،جب وہ بچہ چھ ماہ کا ہوا تو اسے اکیلا پا کر کوئی جن پنگھوڑے سے اٹھا کر لے گیا اور اسی عمر کا ایک اور بچہ (جو غالباً جن تھا)ڈال گیا جسے ان کے محلے کے امام مسجد حافظ فہیم الدین صاحب نے قبرستان میں گڑھا کھود کر زندہ گاڑ دیا اور کہا:

"تمہارا حسین اور تندرست بچہ اکیلا پڑا ہوا تھا۔کسی جن کا گزر ہوا تو وہ اسے اٹھا کر رفو چکر ہو گیا اور پنگھوڑے میں کوئی اور غیر انسانی مخلوق کا بچہ ڈال گیا۔یہ انسانوں میں ہر گز نہ پلتا اور آئے دن نہ جانے کس کس کو نقصان پہنچتا۔اس کی وجہ سے گھر میں جنات کی آمد و رفت شروع ہو جاتی اور محلہ بھر تنگ ہوتا ۔اس کا یہی علاج تھا جو میں نے کیا۔"[۱۴]

بعض جن بہت شرارتی ہوتے ہیں اور اپنی حرکتوں سے انسانوں کو پریشان کرتے ہیں اور انھیں خوف زدہ کرنے یا نقصان پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں۔یہ خاص طور پر رات کے وقت مسافروں اور راہ گیروں کو تنگ کرتے ہیں،انھیں کبھی آسیب قرار دیا جاتا ہے اور کبھی بھوت۔انتظار حسین "چراغوں کو دھواں" میں لئیق تانگے والے کا قصہ بیان کرتے ہیں جس کا ایک بھتنے سے مجیٹا ہو گیا تھا:

"صاب جی ایک بیر کیا ہوا کہ میرا بھتنے سے مجیٹا ہو گیا۔میں نے اسے ٹکر ماری پر اس پر ذرا جو اس کا اثر ہو۔پھر میں نے اس کو کولھی بھر کے دے پٹکا۔پر وہ نیچے گرنے کی بجائے اور اوپر اٹھ گیا۔پھر میں سمجھ گیا،اے لئیق تو کس سے بھڑ گیا،یہ تو بھتنا ہے۔جی رات بھر اس سے کشتم کشتا ہوتی رہی۔مجھ میں ان دنوں کس بل بہت تھا،بس ڈر تا رہا۔جب پو پھٹی تو میں نے دیکھا کہ اس کی طاقت گھٹ رہی ہے۔بس میں اسے پٹخنی دینے لگا تھا کہ کہ وہ پیچھے ہٹ گیا۔کہا کہ اب کل کی رہی،آجائیو،میں نے کہا آجاؤں گا۔"[۱۵]

پس اگلے دن وقت مقررہ پر بھتنا بھی پہنچ گیا اور لئیق بھی۔لئیق اپنے جسم پر خوب تیل مل کر گیا تھا۔اس رات مقابلے کے بعد بھتنے نے ہار مان لی اور فیصلہ ہوا کہ وہ اس جگہ سے تیس میل دور چلا جائے اور یوں بستی والوں نے اس کی شرارتوں سے سکھ کا سانس لیا۔اس کے تھوڑے ہی دنوں بعد کا واقعہ ہے کہ لئیق کی بستی کے کچھ لوگ سفر میں تھے کہ رات ہو گئی اور اوپر سے شدید بارش شروع ہو گئی،ایسے میں انھوں نے ایک پیڑ کے نیچے پناہ لی۔اتفاق سے وہ پیڑ بستی سے تیس میل دور تھا اور اس پر اسی بھتنے کا بسیرا تھا۔یہ لوگ سخت بھوکے تھے،بھتنے نے ان کے لیے کھانے

کی دیگ مہیا کی اوران سب نے خوب پیٹ بھر کر کھایا اور انہیں چلتے وقت کہا:

"جب چلنے لگا تو بولا کہ تم لئیق کا جانتے ہو۔ کہا کہ ہاں جانتے ہیں۔ اچھا تو پہلوان کو میری سلاما لیکم دے دینا۔ انھوں نے آکر مجھ سے کہا کہ لے بھئی جانے وہ کون بلا تھا، تجھے جانتا تھا ،تجھے سلاما لیکم بھجوائی ہے۔ میں نے کہا کہ سامنے برجی پر رکھ دو۔ بس جی فوراً ہی برجی چیخ گئی۔ لئیق رکا، پھر بولا "بس جی مجھے عقل آگئی۔ سلاما لیکم لے لیتا تو میں چیخ جاتا۔ اس نے سلاما لیکم میں جادو لپیٹ کے بھیجا تھا۔"[۱۶]

ایک دن لئیق کو آدھی رات کے وقت سڑک پر ایک بانکی سجیلی عورت کے روپ میں ایک چڑیل بھی ملی تھی۔ انتظار حسین نے یہ واقعہ بھی لئیق کی زبانی سنایا ہے:

"مگر تانگے میں بٹھانے لگا تو نظر اس کے پیروں پر گئی، یہ تو پچھل پیری ہے۔ میں نے آئو دیکھا نہ تائو، بڑھ کے جھٹ اس کے سر کا ایک بال توڑ لیا، بس جی وہ تو میرے پیروں پر گر پڑی۔ پچھل پیری کا بال توڑ لو اور زمین میں گاڑ دو، پھر وہ تمہاری لونڈی ہے۔ میں نے یہی کیا، کچھ دنوں اس کے ساتھ خوب مزے کیے، جب دل بھر گیا اور اس نے بہت منت سماجت کی تو میں نے زمین سے کھود کے بال نکالا اور اس کے حوالے کیا۔ بس فوراً ہی رفو چکر ہو گئی۔"[۱۷]

لئیق کی گفتگو ہمارے معاشرے کے لوگوں کی سوچ کی عکاسی کرتی ہے۔ رات کے وقت بھتنے یا پچھل پیری سے سامنا ہونا ، پچھل پیری کے سر کا بال اپنے قبضے میں لے کر اسے اپنے تابع کرنا وغیرہ یہاں کے لوگوں کے اعتقاد میں شامل ہے۔ جنوں میں بھی کچھ مسلمان ہوتے ہیں جو نماز وغیرہ پڑھتے ہیں اور ایسے جن عموماً نیک ہوتے ہیں اور انسانوں کو نقصان نہیں پہنچاتے۔ تاہم کبھی کبھار اپنی حرکتوں سے اپنے ہونے کا احساس دلاتے ہیں ۔ قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

"یہاں محلہ لانگڑی والاں میں میر مہدی علی کے آبائی مکان کے زینے پر ایک جن کا قیام تھا۔ جب کبھی میر صاحب پنجاب سے آکر اس مکان میں ٹکتے وہ پابند صوم وصلوٰۃ بندہ آتشیں فجر کے وقت زینے پر سے للکارتا "مہدی علی اٹھو نماز پڑھو۔" اکبری بیگم کو جس وقت یہ قصہ سنایا گیا، وہ اسی مکان کے صحن میں کھاٹ پر بیٹھی تھیں ، جھنجھلا کر بولیں ۔ "دھرا تھا جن۔" لو بوا فوراً ان کے کان کا بالا کسی نے نوچ لیا، کیا دیکھتی ہیں سامنے کھونٹی پر لٹک رہا ہے۔"[۱۸]

یہ جن شرارتیں کرتے ہیں اور بچوں کو رلاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے بچپن کا ایک واقعہ رقم کیا ہے جب وہ اپنی والدہ کے ساتھ مراد آباد اپنے ماموں حسنین کے ہاں گئیں۔ کسی بات پر ان کی والدہ نے انھیں ڈانٹا اور انھوں نے رونا شروع کر دیا تو ان کی نانی نے اسے اپنے آنگن میں لگے نیم پر مقیم بھتنے کی کارستانی قرار دیا:

"حسنین ماموں کی انگنائی پر نیم کا درخت سایہ فگن تھا ۔ آل زہرا نانی نے ہونٹ بچکا کر چھٹوا سے کہا، "بس نیم پر کے بھتنے کو معلوم ہو گیا کہ آگئیں ہیں ۔" میں نے فوراً رونا ملتوی کر کے دلچسپی سے پوچھا، "کون سا بھتنا؟" نانی نے تجاہل عارفانہ سے میری سنی ان سنی کر کے چھٹوا سے گفتگو جاری رکھی۔ "جب ذرا سی تھیں اور یہاں آتی تھیں ، نگوڑے کو فوراً معلوم ہو جاتا تھا ۔ ادھر اس نے ڈال پر بیٹھے بیٹھے انگلی دکھلائی ادھر انھوں نے رونا شروع کیا۔ اب پھر بیٹھا انگلی دکھلا رہا ہے۔" میں فی الفور باہر گئی اور درخت کو غور سے دیکھا۔ بھتنا نظر نہ آیا مگر اس کے وجود پر یقین کامل تھا۔ ضرور رہتا ہو گا اور آج بھی آپ کے پاس کیا ثبوت ہے کہ وہ بھتنا نیم پر موجود نہیں۔" [۱۹]

عوام میں یہ خیال بھی پایا جاتا ہے کہ جو عورت زچگی کے دوران مر جاتی ہے یا تو وہ چڑیل بن جاتی ہے یا پھر اس کی روح بھٹکتی رہتی ہے۔ اسی طرح جس لڑکی کی شادی ہونے والی ہو، اسے مایوں بٹھایا گیا ہو، اسے ابٹن یا مہندی لگی ہو، اس کا خاص خیال رکھا جاتا ہے اور عام طور پر اسے کھلے آسمان کے نیچے اکیلا نہیں جانے دیا جاتا کیونکہ اس سے کسی جن وغیرہ کے عاشق ہو جانے کا خدشہ ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی پرنانی اشرف جہاں بیگم کی پانچ بہنیں تھیں ، ان کے علاوہ ایک بہن اور تھی جو مرنے کے بعد چڑیل بن گئی تھی۔ اس بارے میں قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

"ان پانچوں کی ایک بہن سیدو بھی تھی کہ ان کی اماں ممتوعہ تھیں۔ باندی گلشن نام تھا، مر کے چڑیل ہو گئی تھیں۔ اکثر بھری دوپہر میں صحن کے اندر بڑے کمرے میں کود آتی تھیں ۔ کبھی پیپل کی شاخ پر بیٹھی نظر آتی تھیں۔ اب عرصے سے

غائب ہیں۔ پانچوں بہنوں میں جانی بیگم کنواری جوان مر گئیں ۔ کھانا پکا رہی تھیں، کپڑوں میں آگ لگ گئی۔ ان کے نام کا جوڑا کنبے میں ہر لڑکی کے جہیز سے نکال کر کسی مستحق غریب لڑکی کو دیا جاتا ہے۔ دوسری بہن عمدہ بیگم پر جن کا سایہ ہو گیا۔ بیاہ کے روز جب ان کو مایوں کی کوٹھڑی سے باہر لایا جا رہا تھا، عین اس وقت وہ نامعقول جن ایک سانپ کی صورت میں نمودار ہوا اور کوٹھڑی کی دہلیز پر کنڈلی مار کے بیٹھ گیا۔ بارات واپس گئی، عمدہ بیگم اس کوٹھڑی سے نہ نکل پائیں۔ ساری عمر نماز روزہ میں گزار دی ۔ آج تک وہ جن آس پاس موجود رہتا ہے۔۔۔۔۔ مراد آباد میں قلعے کی مسجد جنات کا خاص مسکن ہے۔ روز رات کو وہاں تہجد پڑھتے ہیں۔ نہایت شستہ اردو بولتے ہیں اور قیاس ہے کہ شیعہ ہیں۔"[۲۰]

اشرف جہاں بیگم کے فرزند میر تفضل علی لاہور میں ایک میڈیکل کالج میں پڑھتے تھے۔ انھیں یہ وہم ہو گیا تھا کہ دو جن ان کے پیچھے پڑے ہوئے ہیں۔ آخر وہ زمانہ طالب علمی میں ہی فوت ہو گئے جس کی پیشین گوئی انھوں نے پہلے ہی کر دی تھی کہ وہ جن اب انھیں اپنے ساتھ لے جانے والے ہیں جب ایک بار وہ چھٹیوں میں گورداسپور آئے اور واپس لاہور جانے لگے تو پلیٹ فارم پر اپنی بھابی کو ان کے بارے میں بتایا:

"ریلوے پلیٹ فارم پر اچانک بولے ،"بھابی جان دیکھئے، دونوں آ پہنچے، کہہ رہے ہیں اب ہم تین ہو جائیں گے۔" لاہور کالج میں مردے کی چیر پھاڑ کر رہے تھے، نشتر کا زہر جسم میں سرایت کر گیا، اللہ کو پیارے ہو گئے۔"[۲۱]

جنات میں سے جو مسلمان ہوتے ہیں وہ نہ صرف نیک فطرت اور عبادت گزار ہوتے ہیں بلکہ ان میں سے کچھ اولیائے اللہ سے عقیدت بھی رکھتے ہیں۔ وہ نہ صرف اولیائے کرام کے مزارات پر حاضری دیتے ہیں بلکہ قوالی کا شوق بھی رکھتے ہیں۔ ایسا ہی ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے شہرت بخاری لکھتے ہیں کہ یوسف ظفر کو حضرت داتا گنج بخشؒ سے بے حد عقیدت تھی اور وہ جب بھی پنڈی سے لاہور آتے، سب سے پہلے داتا دربار پر حاضری دیتے تھے۔ ایک دفعہ وہ لاہور آئے تو رات کے بارہ بج رہے تھے۔ وضو کر کے وہ شہرت بخاری کے ہمراہ داتا دربار گئے اور فاتحہ پڑھنے میں مصروف ہو گئے۔ شہرت بخاری فاتحہ پڑھنے کے بعد مزار کے ایک جانب بیٹھ گئے۔ اتنے میں انہیں ایک بلی دکھائی دی جو دیکھنے میں تو بلی تھی مگر وہ عام بلیوں سے بہت مختلف تھی۔ تین فٹ لمبی اور دو فٹ اونچی اس بلی کو دیکھ کر شہرت بخاری خوفزدہ ہو گئے۔ اس بلی نے مزار کے گرد دو تین چکر لگائے اور جب شہرت نے یوسف ظفر کو اس بلی کے بارے میں بتایا تو انہوں نے مسکراتے ہوئے کہا کہ ڈرنے کی بات نہیں، یہاں ہر کوئی سلام کرنے آتا ہے۔[۲۲] بانو قدسیہ کو ایک بار طفیل نیازی نے ایک عجیب واقعہ سنایا جس کے مطابق جنوں کی ایک ٹولی درگاہ پر "چوکی بھرنے" آئی تھی:

"خان صاحب! میں اور میرا چھوٹا بھائی فقیریا ہمارے ساتھ طبلچی سازندے فیصل آباد کی درگاہ سے چوکی بھر کر آ رہے تھے۔ ہمیں بس نہ ملی۔ شہر سے دور ایک اجاڑ جگہ میں دریاں ڈال کر لیٹ گئے۔ خاں صاحب! کوئی آدھی رات گزری ہو گی کہ جنوں کی ایک ٹولی وہاں اتری۔"۔۔۔"ہاں تو سرکار وہ ٹولی بھی اس رات اسی درگاہ پر چوکی بھرنے آئی تھی جہاں ہم چوکی بھر کر آئے تھے۔ فقیریا کی آنکھ لگ گئی لیکن میں پتہ نہیں کیوں سو نہ سکا بلکہ چوری چوری انہیں دیکھتا رہا۔ تھوڑی دیر کے بعد انہوں نے سلطان باہو کا کلام ایسی لہک سے گانا شروع کیا کہ وجد طاری ہو گیا۔۔۔ پھر وہ فجر سے پہلے اٹھے۔ اپنے ساز سنبھالے اور چلنے لگے۔ ابھی دس بارہ قدم دور گئے ہوں گے کہ سارے غائب ۔ باجا سارنگی ڈھولک طبلہ سمیت نہ کوئی نشان نہ کوئی اتہ پتہ نہ کوئی یادگیری نہ کوئی نشانی۔ یہ تو میرا اپنا واقعہ ہے سرکار، لوگ تو میلوں پر اور بھی عجیب و غریب باتیں بتاتے ہیں۔"[۲۳]

بچے اپنے بڑوں سے جو کچھ سنتے ہیں اسے پلّو سے باندھ لیتے ہیں۔ بعض اوقات بڑے بھی بچوں کو ڈرانے کے لیے اس طرح کی باتیں کرتے ہیں جنھیں وہ اپنے تخیل سے مزید پروان چڑھا لیتے ہیں۔ لہذا انتظار حسین بھی اپنے بچپن میں بھری دوپہروں میں گلیوں میں گشت کرتے (جس سے بڑوں نے منع کیا ہوا تھا) تو ان کے ساتھیوں میں سے کسی نہ کسی کو کوئی چڑیل نظر آ جاتی تھی۔ ایک دفعہ کا واقعہ لکھتے ہیں:

"دوپہریوں کے ہمارے ایک ساتھی منّے نے قسمیں کھا کھا کے بتایا کہ ادھر کربلا کے پیچھے جو پیپل ہے، واں پہ چڑیل تھی ۔ "جھوٹ، تجھے کیسے پتہ چلا کہ چڑیل ہے۔""میں سمجھا کہ کوئی ڈوکریا ہے۔ پیروں کو جو دیکھا تو کیا دیکھوں ہوں کہ ایڑی آگے

پنجے پیچھے۔ارے یہ تو چڑیل ہے۔بس جی میں نے دوڑ لگا دی ۔خنخناتی ہوئی جانے کیا کہہ رہی تھی۔میں نے تو بھیا مڑ کے دیکھا ہی نہیں۔"پھر تو ہمیں اعتبار کرنا پڑا۔پھر خود ہمیں ایک خوف نے آلیا ۔بھاگو ۔کسی نے کہا اور ہم بھاگ کھڑے ہوئے۔"[۲۴]

ڈاکٹر سلیم اختر کی والدہ انہیں اپنے بچپن کے واقعات سناتے ہوئے جنوں کے بارے میں بتاتی تھیں کہ چاندنی رات میں وہ سب بچے جب کھیل رہے ہوتے تو انہیں احساس ہوتا کہ بچے بہت زیادہ ہیں۔بعض انجانے بچے بھی ہوتے جو خوب مزے سے کھیلتے۔جب وہ لوگ کھیل سے فارغ ہوتے تو وہ بچے ان کے ساتھ نہ ہوتے۔ان کا کہنا ہے کہ وہ جنوں کے بچے ہوتے ہیں جو ان کے ساتھ کھیلنے آجاتے تھے۔[۲۵]ڈاکٹر سلیم اختر کی والدہ نے انھیں ایک واقعے کے بارے میں بتایا:

"میں اناج لینے کے لیے اندھیرے کمرے میں داخل ہوئی تو ایک بچہ سے جا ٹکرائی۔میں نے سمجھا کوئی بچہ شرارت کرنے اندر گھس آیا ہے۔میں نے اسے بالوں سے پکڑا کہ اچانک وہ غائب!"[۲۶]

جنات کے بارے میں مشہور ہے کہ انھیں مٹھائی بہت پسند ہوتی ہے اور وہ رات گئے انسانوں کے روپ میں مٹھائی خریدتے ہیں۔انتظار حسین کے قصبے میں مٹھن لال حلوائی کی گجیوں کی شہرت جنوں تک میں پھیلی ہوئی تھی اور وہ بھی رات کو اس سے گجیاں خریدنے انسانی روپ میں آتے تھے:

"ہاں مٹھن لال حلوائی کی دکان بارہ بجے رات تک کھلی رہتی مگر آخر بارہ بجے تک کیوں۔اس سمے تک تو ساری بستی سو جاتی تھی۔وہ اس وجہ سے کہ مٹھن لال کی گجیوں کی شہرت جنّات تک پہنچی ہوئی تھی۔روز رات کے بارہ بجے ایک لمبا تڑنگا آدمی آتا۔بڑا سا پگڑ۔منہ پہ لمبی لمبی مونچھیں۔نہ بولتا،نہ بات کرتا۔بس دو اشرفیاں اپنا بڑا سا ہاتھ بڑھا کر مٹھن لال کی مٹھی میں تھماتا اور ٹوکری میں گجیاں بھر کر لے جاتا۔مٹھن لال شک میں کہ یہ کون شخص ہے۔ایک روز چوک ہو گئی۔"مہاشے جی ،تمہارا نام کیا ہے۔"ادھر سے جواب میں تڑاخ سے ایک تھپڑ اور آدمی غائب۔مٹھن لال تین دن بخار میں پھنکتا رہا۔مرتے مرتے بچا۔"[۲۷]

انتظار حسین لکھتے ہیں کہ ان کی بستی میں لوگ رات کو جلدی سو جاتے تھے اور گلیاں سنسنان ہوتی تھیں جس سے لوگ باہر نکلتے ہوئے ڈرتے تھے۔لکھتے ہیں:

"ہماری آیا اماں سنایا کرتی تھیں "ارے میا مجھے کیا پتہ تھا کہ مجلس اتنی دیر سے ختم ہو گی۔لوٹتے لوٹتے بخت مارے بارہ بج گئے اور میں اکیلی۔اے میا،میں اپنی گلی میں مڑنے لگی تھی کہ کسی نے مجھے پکارا۔میں اس کی خنخناتی آواز سے سمجھ گئی کہ یہ کمبخت کوئی بھتنا ہے۔کئی مرتبہ مجھے پکارا۔نہ مڑ کے دیکھا نہ جواب دیا۔بس چپکے چپکے آیت الکرسی پڑھ پڑھ کے دائیں بائیں پھونکتی رہی۔بس آیت الکرسی ختم ہوئی ہے اور وہ غائب۔"[۲۸]

"رات کو آنکھ کھل گئی۔۔ٹین کی چھت پر پتھر گر رہے تھے۔انہوں نے سمجھا پہاڑی علاقہ ہے۔پہاڑی سے پتھر لڑھک لڑھک کر چھت پر گر رہے ہیں۔سو گئے ۔پھر آنکھ کھل گئی ۔کئی دفعہ سوئے،کئی دفعہ جاگے۔نیند کچھ ٹھیک سے نہ آئی۔صبح خالو نے پوچھا:"رات نیند ٹھیک آئی ؟" "جی خوب سویا۔"اگلی رات آنکھ کھلی تو انسان کی شکل و صورت میں ایک لمبا سایہ چارپائی کے ساتھ لگا کھڑا تھا اور چارپائی ہل رہی تھی۔کچھ ڈرے ،کچھ سہمے۔پسینہ آگیا۔ساتھ اپنی عبادت گزاری پر بھروسا۔وہ سایہ ان کی چھاتی پر چڑھ بیٹھا اور گلا دبانے لگا۔انہوں نے آیت پر آیت پڑھنی شروع کر دی۔جوں جوں پڑھتے جاتے،اس کی گرفت ڈھیلی پڑتی جاتی۔۔۔اگلے روز میاں عطا محی الدین کے نو عمر صاحبزادے نے عشاء کی نماز کے بعد کچھ دیر حقہ گڑگڑایا،پھر تھوڑی سی نیند لے کر آدھی رات کو اٹھ بیٹھے اور تسبیحاں پڑھنے لگے۔تھک گئے تو بستر پر جا لیٹے مگر نیند نہ آئی۔لالٹین کی بتی بھڑ بھڑ کر کے بجھ گئی۔جیسے تیل ختم ہو گیا ہو۔ایک کونے میں سے ایک لمبا سا سایہ ابھرا جس کا قد چھت تک جاتا تھا۔وہ آہستہ آہستہ چارپائی کی طرف آیا۔لمحہ بھر کھڑا رہا،پھر کونے کی طرف جا کر تحلیل ہو گیا۔نوجوان نو عمر صاحبزادے بستر پر سے اٹھے ۔لالٹین جلائی جو تیل سے بھری ہوئی تھی۔خوف کا پسینہ پونچھ کر مصلے پر جا بیٹھے۔آیتیں پڑھتے جاتے اور اس کونے کی طرف

پھونکتے جاتے کہ دن نکل آیا۔ مہینہ بھر رہے، پھر کچھ دکھائی نہ دیا۔"[۲۹]

شہرت بخاری اپنے پر دادا کے چھوٹے بھائی میر تقی کے بارے میں بتاتے ہیں کہ وہ وظیفوں کے بہت قائل تھے اور جنات کو تسخیر کرنا چاہتے تھے۔ایک دفعہ ان کا واسطہ بھی ایک جن سے پڑا، مگر ان کے جلالی وظیفے نے اس جن کو جلا کر بھسم کر دیا تھا۔ [۳۰] میر محمد تقی کے بیٹے جو شہرت بخاری کے پھوپھا بھی تھے ،اپنے والد کے روحانی علوم کے وارث تھے۔وہ بھی وظائف پڑھا کرتے تھے کہ ایک رات وظیفہ پڑھتے ہوئے ان سے کچھ چوک ہوگئی جس سے انہیں بہت نقصان اٹھانا پڑا،جنات ان پر قابض ہوگئے اور پھر ان کے علاج کے لیے قلعہ گوجر سنگھ سے ایک شاہ صاحب کو بلایا گیا جن کے دم اور تعویذوں کی برکت سے ان کے پھوپھا ٹھیک ہوئے ،تاہم ان کی ایک ٹانگ ضائع ہو گئی تھی۔[۳۱]شہرت بخاری نے جب ہجویری محلے میں مکان کرایے پر لیا تو انہیں کچھ لوگوں نے کہا کہ وہ مکان ٹھیک نہیں ہے اور وہاں عجیب و غریب واقعات رونما ہوتے ہیں اور اس مکان میں رہنے والوں میں سے یا تو کوئی نہ کوئی مر جاتا ہے یا پھر اس کا کوئی نقصان ہو جاتا ہے۔انہوں نے ان باتوں کو نظر انداز کر کے رہنا شروع کر دیا ۔شروع شروع میں انہیں رات کو عجیب وغریب آوازیں سنائی دینے لگیں، پھر کبھی کبھار ایک بزرگ بھی دکھائی دیتے تھے جس سے پتہ چلا کہ وہ ایک نیک بزرگ کی روح تھی جو وہاں قیام پذیر تھی ۔[۳۲]ڈاکٹر آغا سہیل لکھتے ہیں کہ ان کے گھر کی چھت کے بارے میں ایک اوہام یہ تھا کہ وہاں "شہید مردوں "کا بسیرا تھا ۔ [۳۳]ڈاکٹر جاوید اقبال لکھتے ہیں کہ ان کی لدھیانہ والی مرحومہ والدہ کی چچیری بہنوں کی شملہ میں کوٹھیاں تھیں۔ وہ زمانہ طالب علمی میں چھٹیاں گزارنے شملہ جاتے اور انہی کوٹھیوں میں قیام کرتے۔ان کی خالہ کی کوٹھی کے قریب واقع ہائیڈویل نامی کوٹھی "بھاری "تھی جس میں کسی زمانے میں ایک انگریز پادری کا قتل ہوا تھا اور اب کبھی کبھار اتوار کی رات اس کی روح آکر گھر کے دروازے پر دستک دیا کرتی تھی۔ایک بار یہ لوگ رات کو سو رہے تھے کہ کمرے کے باہر برآمدے میں لکڑی کے فرش پر کسی کے قدموں کی چاپ سنائی دی، پھر دروازے پر چھڑی سے دستک ہوئی اور دروازے کے پیچھے تیز روشنی بھی دکھائی دی جس میں سیاہ گائون اور ہیٹ میں ملبوس ایک شبیہ دکھائی دی۔ان کے دوست عزیز نے انگریزی میں کہا"یس،یور ہائی نس! کم اِن کم اِن پلیز، آئی اوپن دی ڈور فار یو سر! کم اِن" مگر جب اس نے ڈرتے ڈرتے دروازہ کھولا تو وہ روشنی غائب ہو گئی۔[۳۴]ڈاکٹر وزیر آغا جب لاہور آئے تو مترو کہ افلاک کی ملکیت ایک کوٹھی میں کرایے پر رہنے لگے جو کچھ پراسرار تھی۔اس کوٹھی میں انہیں کچھ عجیب و غریب مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔لکھتے ہیں :

> "صاف محسوس ہوتا تھا کہ اس کوٹھی کے مکیں یہاں سے چلے جانے کے باوجود ابھی تک یہیں رہ رہے ہیں۔ہم نے دو برس اس میں گزارے مگر سچی بات یہ ہے کہ مصیبتوں میں مبتلا ہو کر گزارے۔گھر کے کسی بھی فرد کا مزاج نارمل نہ رہا۔حتیٰ کہ ہمارے کتے بھی خوں خوار ہو گئے اور بلا وجہ بھونکنے اور راہ گیروں پر حملے کرنے لگے۔گھر پر ایک گہری اداسی نے قبضہ جمالیا اور ہم بیمار رہنے لگے۔مینا تو بہت ہی بیمار ہو گئی۔یہی حال سلیم اور اس کی ماں کا تھا۔میں بیمار تو نہ ہوا مگر جسمانی طور پر لڑکھڑاہٹ کا شکار ہو گیا۔انہیں دنوں، ایک روز میں اور انور سدید چائے پی کر شیزان سے باہر نکلے تو سیڑھیوں پر کھڑے کھڑے ،میں اچانک نیچے گر پڑا اور میری پیشانی پر چوٹ آگئی۔انور سدید مجھے ہسپتال لے گئے جہاں ڈاکٹر نے میرے زخم کو سیا اور مجھے اینٹی ٹیٹنس کا ٹیکا لگا دیا۔میری بیوی کا خیال تھا کہ کوٹھی منحوس ہے ،نیز یہ کہ اس میں "کچھ" ہے جو ہمارے سکون و قرار کو درہم برہم کر رہا ہے۔میں اس کی اس قسم کی باتوں کو کوئی اہمیت دینے کے لیے تیار نہیں تھا مگر اتنا مجھے بھی محسوس ہو رہا تھا کہ ہم ویسے نہیں رہے جیسے اس کوٹھی میں آنے سے قبل تھے۔"[۳۵]

بعض لوگ روحوں سے بات کرنے کا دعویٰ کرتے ہیں اور مختلف طریقوں سے انھیں "حاضر"کر کے ان سے سوالات کرتے ہیں۔اس بارے میں مختلف لوگوں کے تجربات سے پتہ چلتا ہے کہ انسانی ذہن بہت پیچیدہ واقع ہوا ہے اور وہ مختلف واقعات سے من پسند نتیجہ نکالنے کی کوشش کرتا ہے۔جدید نفسیاتی علوم کے زیر اثر پیرا سائیکالوجی کی مختلف تکنیکوں کے استعمال سے اس ضمن میں تجربات کیے جا رہے ہیں۔اس بارے میں بات کرتے ہوئے جوش لکھتے ہیں کہ فانی بدایونی "پلان چٹ "کے روحیں بلایا کرتے تھے اور ان سے ہم کلام ہوتے تھے، کچھ

دن جوشؔ بھی ان کے ہمراہ،اس مشغلے میں شامل رہے۔"پلان چٹ" کے بارے میں بتاتے ہیں:

"پلان چٹ، لکڑی کا ایک 'قلب صورت' آلہ ہوتا ہے جس کے ایک طرف چھوٹے چھوٹے پہیے اور ایک طرف پنسل لگانے کا سوراخ ہوتا ہے اور جب کسی کی "روح" بلانے کے واسطے ذہن پر زور ڈالا جاتا ہے تو وہ آلہ خود بخود معرض حرکت میں آجاتا اور کاغذ پر جوابات لکھنے لگتا۔"[۳۶]

فانیؔ بدایونی نے جوشؔ ،آزاد انصاری ،علی اختر اور مودودی وغیرہ کے سامنے اس پلان چٹ کے ذریعے غالبؔ،فانیؔ کی محبوبہ ایک طوائف،ڈاکٹر واگرے اور میر تقی میرؔ کی ارواح کو یکے بعد دیگرے بلا کر ان سے متعدد سوال کیے جن کے جوابات ان ارواح نے پلان چٹ پر لکھ کر دیا۔ایک مرتبہ مہاراجہ کشن پرشادؔ نے اپنے والد کی روح کو بلایا۔اس بارے میں جوشؔ لکھتے ہیں:

"ایک مرتبہ مہاراجہ کشن پرشاد نے مجھے اور فانیؔ کو پلان چٹ سمیت بلا کر یہ کہا میں نام نہیں بتائوں گا، آپ میری ذات میں ڈوب کر میرے مطلوب بزرگ کو بلائیں۔فانیؔ نے کہا یہ بڑی ٹیڑھی کھیر ہے،جوشؔ صاحب آپ کی مشق اب مجھ سے بڑھ چکی ہے ،آپ ہی بلائیں ۔میں نے ذہن پر زور ڈالا اور " خلاف معمول" تاخیر کے ساتھ آلے میں حرکت پیدا ہوئی۔مہاراجہ نے کہا میرا اسلام کہہ دیجئے۔آلے نے لکھا"خوش باش" اور مہاراجہ رونے لگے۔میں نے دریافت کیا کہ آپ رو کیوں پڑے۔انہوں نے کہا میں نے اپنے باپ کی روح کو بلایا تھا اور اب میرے سوا یہ بات کسی کو معلوم نہیں کہ وہ میرے سلام کے جواب میں ہمیشہ "خوش باش" کہا کرتے تھے۔"[۳۷]

قرۃ العین حیدر نے بھی اس قسم کا تجربہ بیان کیا ہے۔جب ان کے پڑوسی ونگ کمانڈر فیاض محمود کی جواں سال بیٹی پیاؔ کو کسی جنونی لڑکے نے اسکول میں قتل کر دیا تھا جس پر سب افسردہ تھے۔ایسی حالت میں کسی نے پیاؔ کی روح بلانے کی تجویز دی تو پھر ان لوگوں نے مشاہیر کی روحوں کو بلا کر ان سے بات چیت کی:

"چند روز بعد کسی بچے نے تجویز کیا کہ پیاؔ کی روح بلائی جائے۔ہم لوگ ڈرائنگ روم میں کیرم لے کر بیٹھے۔انگریزی حروف تہجی ایک دائرے میں رکھ کر درمیان میں گلاس الٹا رکھا گیا۔انگلیاں گلاس پر رکھ کر عاصم نے بڑی سنجیدگی سے کہا۔"جو نیک روح اس طرف سے گزر رہی ہو، مہربانی فرما کر پیاؔ مرحومہ کی روح کو بھیج دے۔گلاس گھومتے گھومتے بھاری سا ہوا اور تیزی سے چاروں طرف جانے لگا۔الفاظ بنے، لیکن بالکل بے ربط اور بے معنی تھے۔"پیاؔ کی روح کو تکلیف مت دو"مظہر صاحب نے افسردگی سے کہا۔"اچھا لارڈ بائرن کو بلایا جائے۔"کسی نے تجویز کیا۔اب مشاہیر کی روحیں بلائی گئیں۔ایک "روح" آئی اور ایک غیر مانوس زبان میں، شاید ہنگیرین میں کوئی پیغام دے کر چلی گئی۔"یہ سب فراڈ ہے۔"مظہر صاحب نے اظہار خیال کیا ۔لفظ فراڈ پر مجھے منٹو کا خیال آیا۔منٹو کی روح بلائی گئی۔میں نے پوچھا"کیا آپ *MINTO* ہیں۔""میرا نام *MINTO* نہیں *MANTO* ہے۔"گلاس نے بر افروختگی سے کود کود کر لکھا۔"اچھا اب رڈولف ویلینٹو کو بلائیں۔"نور افشاں نے کہا ۔مظہر میاں بولے۔"ہم سب غیر شعوری طور پر خود لکھ رہے ہیں۔براہ مہربانی سب لوگ آنکھوں پر پٹیاں باندھ کر پھر گلاس پر انگلیاں رکھیے۔"آنکھوں پر پٹیاں باندھی گئیں ۔اب جو پیغامات لکھے گئے وہ کسی ادق زبان میں تھے جو چیک کیا نارویجن نہیں تھی۔اتنے میں آپا راضیہ کمرے میں داخل ہوئیں۔انہوں نے ڈانٹا"بند کرو یہ خرافات"۔میں نے آنکھوں سے پٹی ہٹا کر کہا"لیکن آپا دیکھیے تو سہی یہ گلاس میں آپ سے آپ ہی ہوا سی کیسے بھر جاتی ہے؟""گلاس میں شیطان گھس کر بیٹھ گیا ہوگا۔بند کرو غلط چیز ہے، خلاف شرع ہے، توبہ کرو۔"ہم لوگ فوراً اٹھ کھڑے ہوئے۔"[۳۸]

عزیزوں کی روحوں سے متعلق کچھ فوق الفطرت واقعات بھی کبھی کبھار انسانی زندگی میں رونما ہوتے ہیں۔ایسے ہی ایک واقعے کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر جاوید اقبال اپنے دوست محمد معظم عرف موج کے، جو گورنر سندھ جسٹس دین محمد کے بیٹے تھے اور لندن میں ان کے کلاس فیلو بھی تھے، حوالے سے ایک واقعہ بیان کرتے ہیں:

"موج اپنی والدہ سے بے حد پیار کرتے تھے۔لندن میں قیام کے آخری سال ان کی والدہ شدید بیمار ہوئیں اور بیٹے کو آخری بار دیکھنے کی خواہش کا اظہار کیا۔امتحانات کے سبب، موج ان کا قرب حاصل کرنے کی خاطر واپس نہ جاسکتے تھے،اس لیے

بے قراری اور پریشانی کے عالم میں اپنی استعمال شدہ قمیض جس میں ان کے پسینے کی تھی، ماں کو بھیج دی۔ ماں نے مرتے دم تک قمیض اپنے سینے سے لگا کر رکھی اور وفات پر ان کی خواہش کے مطابق وہ قمیض ان کے ساتھ دفنا دی گئی۔ واپس پہنچ کر موج کا معمول تھا کہ وہ صبح منہ اندھیرے اٹھتے، قبرستان جا کر ماں کی قبر پر حاضری دیتے اور پھر دفتر جا کر کام شروع کرتے۔ اسی طرح گرمیوں کی ایک تاریک رات زور کی بارش ہو رہی تھی۔ موج کی آنکھ کھلی تو گمان کیا کہ شاید صبح ہو گئی ہے۔ تیار ہو کر بمطابق معمول قبرستان پہنچے۔ ماں کی قبر کے قریب بقول ان کے، والدہ کفن میں ملبوس ہاتھ پھیلائے، کھڑی نظر آئیں۔ موج ڈر گئے اور موسلا دھار بارش میں گرتے پڑتے قبرستان سے دفتر پہنچے۔ وہاں چوکیدار سے پتہ چلا کہ ابھی تو رات کے صرف دو بجے تھے اور صبح کا کوئی نام و نشان تک نہ تھا۔ موج واپس گھر آ کر سو رہے اور دہشت کے سبب دن چڑھنے پر بھی دفتر نہ گئے بلکہ گوجرانوالہ سے لاہور آ گئے۔ معلوم ہوا کہان کے دوستوں نے مری جانے کو پروگرام بنا رکھا ہے۔ آپ بھی تیار ہو گئے۔ اگلے روز مری جاتے ہوئے ان کی کار حادثہ کا شکار ہو گئی۔ باقی سب احباب اور ڈرائیور تو صحیح سلامت رہے، صرف موج ہی کو شاید ان کی والدہ اپنے ساتھ لے گئیں۔"[۳۹]

مندرجہ بالا واقعات سے پتہ چلتا ہے کہ یہ مافوق الفطرت عناصر ہندوستان کے کئی ہزار سالہ ثقافتی عقاید کی عکاسی کرتے ہیں جو ہند اسلامی تہذیب کے علاوہ اس خطے کی قدیم تہذیب سے بھی متاثر ہیں۔ یہ توہمات اور مافوق الفطرت عناصر لوگوں کے اذہان میں نہ صرف خوف پیدا کرتے ہیں بلکہ مخصوص اخلاقی اقدار کے پرچار اور پاسداری کا موجب بھی ہیں۔ ہندوستانی عوام کے لاشعور میں یہ توہمات اور خوف یہاں کی لوک داستانوں جیسے الف لیلہٰ، طلسم ہوشربا، داستان امیر حمزہ، قصۂ چہار درویش، کلیلہ و دمنہ، رامائن، مہا بھارت، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیوں اور پنچ تنتر وغیرہ کے سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والی حکایات کے اثرات کے علاوہ اسلامی تصوف میں صوفیا سے منسوب فوق الفطرت کرامات اور کرشموں سے ماخوذ ہیں جن پر انسان صدیوں سے یقین رکھتا آ رہا ہے۔ ممکن ہے کہ ان کا آغاز انسانی شعور اور تہذیب کے ابتدائی دنوں کی کرشمہ سازی ہو جب انسان اپنے ارد گرد کے ماحول میں رونما ہونے والے ایسے واقعات و حالات کو، جو اس کی سمجھ اور عقل میں نہ آ سکے، فوق الفطرت عناصر کی کرشمہ سازی قرار دے دیتا تھا۔ مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ آج کے ترقی یافتہ دور میں بھی ان پر اسی طرح یقین کیا جاتا ہے اور اس سلسلے میں پڑھے لکھے اور ان پڑھ کا فرق بھی کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ جاہل عوام اپنے ہر مسئلے کی وجہ اور حل انہی توہمات میں تلاش کرتے ہیں جبکہ پڑھے لکھے حضرات دیگر عوامل کو بھی مد نظر رکھتے ہیں۔ ہماری تہذیب میں اس طرح کی بہت سی چیزوں کو Myth کا درجہ حاصل ہے جن کی کوئی عقلی اور منطقی توجیہ نہیں کی جا سکتی مگر ان پر یقین کیا جاتا ہے۔ پھر یہ چیزیں ہماری تہذیب و ثقافت میں صدیوں سے اسی طرح چلی آ رہی ہیں اس لیے لوگوں کو ان کی صداقت پر پورا یقین ہے۔ ادبا کی آپ بیتیوں کے مطالعے کے ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ ان ادبا کا تعلق انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے آغاز سے ہے اور ان میں سے بیشتر نے اپنے دادا، دادی اور والدین کے تجربات و مشاہدات کے حوالے سے تہذیب کے مختلف عناصر پر روشنی ڈالی ہے اور یہ وہ نسل ہے جس کا تعلق اٹھارویں اور انیسویں صدی سے رہا ہے۔ لہٰذا ہمیں ان چیزوں کو اس دور کے سماجی، سیاسی، مذہبی، معاشی اور تہذیبی فریم ورک میں رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ آج کے سائنسی کمال کے زمانے میں جب کہ کمپیوٹر اور انٹرنیٹ نے دنیا کو "گلوبل ویلیج" کا درجہ دے دیا ہے اور وقت کی طنابیں سمٹ گئی ہیں، کائنات کے اسرار و رموز کھل کر سامنے آ چکے ہیں اور علوم کے دائرے وسیع ہو چکے ہیں، ایسے فوق الفطرت واقعات اور توہمات پر یقین میں کمی بھی پائی جاتی ہے مگر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ چیزیں ہمارے معاشرے سے مکمل طور پر ختم ہو گئی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ محمد طفیل، "تصریحات"، "نقوش"، آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۱۹۶۴ء

۲۔ قمر الہدیٰ فریدی، ڈاکٹر، "خود نوشت: محرکات اور فنی تقاضے"، مشمولہ، "نئی کتاب"، سہ ماہی، شمارہ:۱۴، دہلی، جولائی، ستمبر ۲۰۱۰ء، ص۔ ۴۰

۳۔ قرۃ العین حیدر ،"کار جہاں دراز ہے "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۰ء)ص۔۷۴،۷۵
۴۔ ایضاً،ص۔۲۱۸
۵۔ ایضاً ص۔۷۹۰
۶۔ انتظار حسین ،"جستجو کیا ہے "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۱ء)ص۔۲۷،۲۹
۷۔میرزا ادیب،"مٹی کا دیا"،(لاہور،مقبول اکیڈمی ۔۲۰۰۰ء)ص۔۸۰
۸۔ قرۃ العین حیدر ،"کار جہاں دراز ہے "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۰ء)ص۔۶۰۸
۹۔ ایضاً
۱۰۔ جوش ملیح آبادی،"یادوں کی برات"،(لاہور،مکتبہ شعر وادب۔۱۹۷۵)ص۔۴۳،۴۵
۱۱۔ایضاً، ص۔۴۵
۱۲۔ احسان دانش،"جہان دانش"،(لاہور،خزینہ علم وادب۔۲۰۰۲ء) طبع دوم،ص۔۱۳۰،۱۳۱
۱۳۔ ایضاً ،ص۔۱۳۱،۱۳۲
۱۴۔ ایضاً ،ص۔۴۳۵
۱۵۔ انتظار حسین،"چراغوں کا دھواں "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۳ء)طبع دوم،ص۔۱۶۳
۱۶۔ ایضاً،ص۔۱۶۳،۱۶۴
۱۷۔ ایضاً ،ص۔۱۶۴
۱۸۔ قرۃ العین حیدر ،"کار جہاں دراز ہے "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۰ء) ص۔۱۴۹
۱۹۔ ایضاً،ص۔۳۲۵
۲۰۔ ایضاً،ص۔۹۹
۲۱۔ ایضاً،ص۔۱۴۹
۲۲۔ شہرت بخاری ،"کھوئے ہوئوں کی جستجو"،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۱۹۹۷ء)ص۔۱۱۰،۱۱۱
۲۳۔ بانو قدسیہ ،"راہ رواں "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۱ء)ص۔۲۳۱،۲۳۲
۲۴۔ انتظار حسین ،"جستجو کیا ہے "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۱ء)ص۔۴۵
۲۵۔ سلیم اختر ،"نشان جگر سوختہ "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۵ء)ص۔۲۲
۲۶۔ ایضاً
۲۷۔ انتظار حسین ،"جستجو کیا ہے "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۱ء) ص۔۵۰
۲۸۔ ایضاً
۲۹۔ آغابابر "خدو خال"،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۴ء)ص۔۳۱۸،۳۱۹
۳۰۔ شہرت بخاری ،"کھوئے ہوئوں کی جستجو"،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۱۹۹۷ء)ص۔۳۷۵،۳۷۶
۳۱۔ ایضاً،ص۔۳۷۶،۳۷۸
۳۲۔ ایضاً،ص۔۳۸۳،۳۸۴
۳۳۔ آغا سہیل ،ڈاکٹر ،"خاک کے پردے "،(لاہور،ارتقا مطبوعات۔۲۰۰۴ء)ص۔۸
۳۴۔ جاوید اقبال ،"اپنا گریباں چاک "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۳ء)ص۔۵۵
۳۵۔ وزیر آغا ،ڈاکٹر ،"شام کی منڈیر سے "،(لاہور،اظہار سنز۔۲۰۰۹ء)دوسرا ایڈیشن،ص۔۱۶۹،۱۷۰
۳۶۔ جوش ملیح آبادی،"یادوں کی برات"،(لاہور،مکتبہ شعر وادب۔۱۹۷۵ء)ص۔۴۸۹
۳۷۔ ایضاً،ص۔۴۹۱
۳۸۔ قرۃ العین حیدر ،"کار جہاں دراز ہے "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۰ء)ص۔۶۴۹
۳۹۔ جاوید اقبال ،"اپنا گریباں چاک "،(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۳ء)ص۷۷۔۷۶

پاکستانی اردو فکاہی شاعری کا موضوعاتی مطالعہ (ساٹھ کی دہائی کے حوالے سے)

ڈاکٹر جابر حسین
لیکچرار، اسلام آباد ماڈل کالج برائے طلبائ، F-10\4 اسلام آباد

A Themetic study of Pakistani stairical and Humorous urdu poetry

Pakistani urdu literature of the decade of 1960s is overall a reflective of the homorous and innovating scenario of the country.We can study and see the reflection of the scenario in the urdu poetry and prose written in pakistan.we can the national,political and social circumstances.Urdu homorous poetry of Pakistan has also targetted the homorous social,political,ethical and economical situation of the decade and reflected it in an effective manner and made fun of it.this article brings fore the majour areas of the age targetted in about the circumstances and ups and pakistani urdu homorous poetry.It will be helpfull to know not only .downs in the decade but also the literary value of pakistani urdu homorous poetry of the decade of 1960s

ساٹھ کی دہائی کے ملکی حالات و حوادث اور معاشرتی زندگی کے نشیب و فراز پر مجموعی طور پر نظر ڈالی جائے تو کئی عوامل و اسباب ایسے سامنے آجاتے ہیں جو پاکستانی ظریفانہ شاعری کے موضوعات کے حوالے سے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ سیاسی سطح پر پیدا ہونے والی بے اعتدالیوں کا سلسلہ قیامِ پاکستان کے ایک سال بعد یعنی قائدِ اعظم محمد علی جناح کی وفات کے ساتھ ہی شروع ہوا اور ختم ہونے میں نہیں آیا۔ سیاسی حالات متغیر و دگرگوں رہے۔ یہی وجہ ہے کہ زمامِ اقتدار عسکری قیادت ایوب خان نے سنبھالی۔ ایوب خان کا مارشل لائ(۱۹۵۸ء) اور ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جھڑپ نے اس دہائی کے پاکستانی اردو ادب کو موضوعات و اسلوب کی سطح پر متاثر کیا۔ ۵۸ء کا مارشل لاء زمانی لحاظ سے تو ساٹھ کی دہائی کے دائرے میں نہیں آتا لیکن اثرات اور تغیرات کے لحاظ سے اسی دہائی سے زیادہ مطابقت رکھتا ہے۔ ۱۹۶۵ء کے اوائل میں ہی مقبوضہ کشمیر میں آزادی کی تحریک شروع ہوئی۔ بھارت نے سرحد پر اپنی فوجیں چوکس کر دیں۔ حالات پر قابو پانا مشکل ہوا تو ۶ ستمبر ۱۹۶۵ء کو سرحد عبور کر کے لاہور پر حملہ کر دیا اور دونوں ملکوں میں جنگ نے تباہی مچا دی۔ ان دونوں واقعات نے اردو کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کے موضوعات اور لب و لہجے کو یقیناً متاثر کیا۔

جنرل یحیٰ خان نے ۲۵ مارچ ۱۹۶۹ء سے ۲۰ دسمبر ۱۹۷۱ء تک زمامِ اقتدار اپنے ہاتھ میں رکھی۔ مشرقی پاکستان کی علیحدگی کا المناک واقعہ بھی اسی زمانے میں پیش آیا۔ بہر حال اس ساری صورت حال سے وطنِ عزیز میں مجموعی طور پر ہلچل، خوف، غیر یقینی صورت، گھٹن، نفسیاتی کشمکش سی پیدا ہوئی اور ملک میں انفرادی و اجتماعی سطح پر مختلف بے اعتدالیاں بھی اندرونِ خانہ فروغ پاتی رہیں۔ عوام الناس کو جن جن سماجی و معاشی حالات کا سامنا پہلے رہا ان میں کوئی نمایاں کمی نہیں آئی۔ رشوت ستانی، لوٹ مار، چور بازاری، مہنگائی، مہنگائی کے باعث تہذیبی و نفسیاتی مسائل اس دور میں عوام الناس کو اپنے پنجے میں لیے رہے۔ یہ حالات و واقعات نوزائدہ مملکت کی عوام الناس کے لیے بالخصوص اور حکمران طبقے کے لیے بالعموم آزمائش کی سخت گھڑی ثابت ہوئے۔ عسکری دورِ قیادت میں آزادئ اظہار نہ ہونے کے باوجود اس دور کی پاکستانی اردو ظریفانہ شاعری اپنے مخصوص لب و لہجے کے ساتھ پنپتی رہی۔ ان حالات و واقعات نے پاکستانی اردو ظریفانہ شاعری کے موضوعات اور لب و لہجے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ تنوع پیدا کیا۔ پاکستانی ظریفانہ شاعری اپنے عہد کے بدلتے حالات اور اضطراب انگیز واقعات کے حوالے سے اپنی قوت مشاہدہ و

تجزیہ کو بھرپور طور پر استعمال میں لاتے ہوئے دور دور تک نظر آنے والی بے اعتدالیوں، کمزوریوں اور کجیوں کو نشانۂ طنز و تضحیک بناتی رہی۔ پاکستان کی مزاحیہ اردو شاعری نے ان حالات سے پیدا ہونے والی معاشرتی، سیاسی، اخلاقی کمزوریوں، بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کو اپنے انداز میں موضوع بنالیا ہے۔

عمومی طور پر اردو کی ظریفانہ شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے یعنی جعفر زٹلی سے مرزا غالبؔ تک پہلا دور، راجہ مہدی علی خان سے رئیسؔ امروہوی تک دوسرا دور قرار دیا جاتا ہے جبکہ تیسرے دور میں ضمیرؔ جعفری، مجیدؔ لاہوری، مسترؔ دہلوی، نیازؔ سواتی، انورؔ مسعود، سرفراز شاہدؔ، گستاخؔ گیاوی، انعام الحق جاویدؔ، ضیاء الحق قاسمی، طرؔ خاں، آذرؔ عسکری وغیرہ شامل ہیں۔(۱)

چونچال سیالکوٹی، اکبر لاہوری، ظریف جبل پوری، مسٹر دہلوی وغیرہ ساٹھ کی دہائی میں نمایاں طور پر نظر آنے والے پاکستانی اردو ظرافت نگار شعرا ہیں۔ ان ظرافت نگاروں نے اپنے اپنے انداز واسلوب اور اپنے زاویۂ مشاہدہ کے مطابق حالات و واقعات کے نتیجے میں پیدا ہونے والے بے ڈھنگے پن اور برائیوں کو نشانۂ تضحیک بنالیا۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ ادب اپنے موضوعات ہمیشہ عوام الناس کی روزمرہ انفرادی و اجتماعی زندگی سے لیتا ہے۔ عوام الناس کو جن جن مسائل کا شدت سے سامنا رہتا ہے وہی مسائل اس عہد کے شعر و ادب کا موضوع ٹھہرتے ہیں۔ ساٹھ کی دہائی میں مہنگائی نے عوام الناس کو نہایت ستایا۔ بے روزگاری، رشوت ستانی اور چور بازاری اس دور میں بھی جاری رہی۔ سیاسی و اجتماعی سرگرمیوں پر پابندی اور آزادئ اظہار پر قدغن کے باعث اس دور میں نفسیاتی مسائل پیدا ہوئے اور اندرون خانہ گھریلو زندگی کی سطح پر نوک جھونک کے واقعات تیز ہوئے۔ اس سے خانگی زندگی سے جُڑے کے مسائل ابھرے۔ زیر نظر تحریر میں نمایاں موضوعات کے حوالے سے پاکستانی ظریفانہ شاعری کا ایک جائزہ لیتے ہوئے یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ظریفانہ شاعری میں یہاں کی سیاسی، اخلاقی، تہذیبی اور سماجی مسائل کس حد تک اور کس انداز میں منعکس ہو پائے ہیں۔

۱۔ اہلِ سیاست کے نعرے، حربے اور رویے

سیاسی حوالے سے یہ دور جمہوریت اور آمریت کی کشمکش کی ایک صورت بھی رکھتا ہے۔ ۱۹۵۸ء میں اگرچہ مارشل لاء لگا اور ۱۹۶۵ء میں پاک بھارت جھڑپ ہوئی لیکن ساتھ ساتھ جمہوریت اور عوامی حکومت کے خواب بھی دیکھے جاتے رہے۔ اس حوالے سے عینک فریدی، سید ضامن جعفری اور مسٹر دہلوی کی بعض مزاحیہ و طنزیہ نظمیں لائقِ توجہ ہیں۔ ان نظموں میں ظرافت نگاروں نے اپنے عہد کی سیاسی صورت حال اور کشمکش کو اپنے ایک مخصوص اندازِ ظرافت میں نشانۂ تضحیک بنایا ہے۔

سید ضامن جعفریؔ کی مزاحیہ نظم "تحریکِ بحالی جمہوریت"، عینک فریدیؔ کا طنزیہ قطعہ "مرغ نامہ" اور مسترؔ دہلوی کی ظریفانہ نظم "منشور" اپنے موضوع اور مواد دونوں حوالوں سے اہم ہیں۔ مسترؔ دہلوی کی ظریفانہ نظم "منشور" میں سیاست دانوں کے عمومی رویّے کو نشانۂ تضحیک بنایا گیا ہے۔ سیاست دان عموماً ووٹ حاصل کرنے کے لیے عوام الناس سے ایسے ایسے وعدے کرتے ہیں جنھیں انھوں نے کبھی پورا نہیں کرنا۔ ایسے ایسے سبز باغ دکھاتے ہیں جو کبھی بھی قابل تصور نہیں ہو پاتے۔ ایسے بے بنیاد اور ناقابل عمل وعدوں اور دعوؤں کے حوالے سے چند اشعار مسٹر دہلوی نے اپنی نظم میں شامل کیے ہیں۔

جنھیں روٹی نہیں ملتی مزے سے کیک کھائیں گے
وہ دھوتی سے ہیں جو محروم وہ مخمل سلائیں گے
جو چپل کو ترستے ہیں وہ سب فُل بوٹ پائیں گے
میں کم قیمت پہ میک اپ کی تمام اشیاء منگاؤں گا
ضعیفہ کو جواں، حبشن کو امریکن بناؤں گا

(۲)

سیاست دانوں کے وعدوں اور دعوؤں کا تمام تر بھرم اس وقت کھل جاتا ہے جب انھیں اقتدار حاصل ہو جاتا ہے۔ کیک کھلانے، فل بوٹ دلوانے، ضعیفہ کو جواں بنانے اور حبشن کو امریکن بنانے کے وعدے صاف طور پر نامعقول اور ناقابلِ عمل وعدے ہیں لیکن عوام ان وعدوں کی اصلیت جاننے کے باوجود الیکشن کے دنوں میں سیاست دانوں کے جھانسے میں آ ہی جاتی ہے۔

عینک فریمی کا مزاحیہ وطنزیہ قطعہ "مرغ نامہ" سیاست دانوں کی ہوسِ زر اور شکم پروری کے رویّوں کو نشانۂ تضحیک بناتا ہے۔ سیاست دانوں کو ملک، قوم، عوام، قومی و عوامی فلاح و بہبود وغیرہ کی بنیادی طور پر قطعاً کوئی فکر نہیں ہوتی۔ بس محض انکی اپنی کرسی اور اقتدار کی فکر دامن گیر رہتی ہے۔ انقلاب کے نعرے کے بطن میں اپنی کرسی کا بچاؤ اور اپنے پیٹ کی فکر پنہاں ہوتی ہے۔ نہایت ہی طنزیہ انداز میں اسی سیاسی بے اعتدالی کو عینک فریمی نے نشانۂ طنز بنایا ہے۔

سندھ و پنجاب، سرحد و بنگال
بٹ رہی جوتیوں میں ہے اب دال
رہبر قوم کو ہے پیٹ کی فکر
ان کے لب پر یہی ترانہ ہے
لاؤ شامی کباب ککڑوں کُوں
نعرۂ انقلاب ککڑوں کُوں
(۳)

اہلِ سیاست کے متذکرہ بالا منفی رویّے پر مزید روشنی سید ضامن جعفری کی طنزیہ نظم "تحریکِ بحالی جمہوریت" سے پڑتی ہے۔ اس نظم میں سید ضامن جعفری نے سیاست دانوں کے نعروں اور بڑے بڑے پُر شکوہ الفاظ کی تہہ میں چھپے ہوئے مذموم ارادوں کو بے نقاب کیا ہے۔

جمہوریت، انقلاب، عوام کی خدمت، وطن کی حفاظت، حب الوطنی جیسے پر کشش الفاظ اور نعرے سیاست دانوں کے یہاں محض ڈرامہ بازی کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ گویا سیاست دان کے ظاہر و باطن میں اور قول و فعل میں مکمل تضاد پایا جاتا ہے۔ اسی تضاد کو سید ضامن جعفری نے اپنی متذکرہ بالا نظم میں سامنے لایا ہے اور اہل سیاست پر طنز کی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔

وہ کہہ رہے ہیں کہ جمہوریت بحال کرو
مراد یہ کہ ہمارا بھی کچھ خیال کرو
یہ کیا کہ ملک کو بس تم ہی پائمال کرو
اب اقتدار ہمیں دو تم انتقال کرو
اسیر حبِ وطن کل تھے اور نہ آج ہیں ہم
حریصِ دولت دنیا و تخت و تاج ہیں ہم
(۴)

سیاست دانوں میں اگرچہ جاہ طلبی، زر پرستی، اقتدار کا ہوس اور شہرت طلبی کا عنصر یقینا ہوتا ہے اسی بنا پر وہ ناقابل عمل دعوے اور وعدے بھی کر لیتے ہیں لیکن یہ بھی ناانصافی ہوگی کہ انھیں سو فیصد زر پرست، شہرت طلب، جاہ طلب اور اقتدار کا بندہ قرار دیا جائے۔ یقینا ان میں بھی وطن، قوم، ملک، عوام کی خدمت کا جذبہ تو ضرور ہوتا ہے جیسے نگاہ تحسین سے دیکھنا چاہیے۔ طنز نگار شعراء نے سیاست دانوں کی محض بے اعتدالیوں کو نشانۂ تمسخر بنانے کی سعی کی ہے ان کی مثبت باتوں اور قابلِ تحسین رویّوں کو بیان نہیں کیا۔ شاید ظرافت نگاروں نے مثبت نکات کو بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ علاوہ ازیں طنزیہ و مزاحیہ شاعری کا مقصد ہی سیاسی، سماجی، معاشرتی بے اعتدالیوں کو نشانۂ طنز بنانا ہے لہٰذا یہاں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ظرافت نگاروں نے اپنے فنی فریضے کو نبھایا ہے۔ سیاست دانوں کے منفی رویّوں پر طنز کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ان کے یہاں مثبت رویّے موجود ہی نہیں یا وہ سو فیصد بے اعتدالی کا شکار ہیں۔

۲۔ اخلاقی و تہذیبی بے اعتدالیاں

جب سے اس خطۂ ارض میں استعماری سرگرمیاں شروع ہوئیں تب سے وضعِ مشرق اور مشرقی اقدار دونوں دھیرے دھیرے دیوار سے لگنے لگے۔ ۱۸۵۷ء اس کا نقطۂ آغاز تھا اور مسلمانوں کا نقطۂ زوال۔ ۱۹۴۷ء میں الگ وطن تو حاصل کیا گیا مگر اپنی تہذیب اور اخلاق اقدار کا احیاء نہ ہو سکا۔ ساٹھ کی دہائی تک آتے آتے سماجی سطح پر تہذیب اور اخلاقی قدروں کی پامالی کا جو نقشہ ابھرا اس کی ایک جھلک درج ذیل اشعار میں ملاحظہ کیجیے۔

چاند رات آئے تو سب دیکھیں ہلالِ دید کو
اک ہمارا ہی نصیبہ ہڈیاں تڑوا گیا
چھت پہ ہم تھے "چاند" کے نظارے میں کھوئے ہوئے
بس اچانک "چاند" کا ابّا وہاں پر آ گیا
(۵)

اخلاقی زوال دراصل سماج کے طول و عرض میں پھیلی ہوئی معاشی بدحالی، تہذیبی زوال اور معاشرتی پستی کی عکاسی کرتا ہے۔ سماج کا مجموعی ڈھانچا جب توڑ پھوڑ کا شکار ہو جاتا ہے تو اخلاقی زوال اپنی رفتار تیز کر دیتا ہے۔ ایسی ہی صورت حال ساٹھ کی دہائی کے سماج میں بھی نظر آتی ہے۔ چوری چکاری، بھتہ خوری،

ہمسائیوں کے اخلاق و تہذیبی حقوق کی پامالی سبھی برائیاں نشانۂ طنز و تضحیک قرار پاتی ہیں۔

یارب دلِ جیدیؔ میں اک زندہ تمنا دے
تو خواب کے پیاسے کو تعبیر کا دریا دے
اس بار مکاں بدلوں تو ایسی پڑوسن دے
"جو قلب کو گرما دے اور روح کو تڑپا دے"

(۶)

صاحب زادے کیا کرتے ہیں؟ لڑکی والوں نے پوچھا
"جب دیکھو فارغ پھرتے ہیں یا پیتے تمباکو ہیں"
لڑکے کی اماں یہ بولیں "کام کرے اس کی جوتی"
"دو بھائی بھتہ لیتے ہیں ابّا خیر سے ڈاکو ہیں"

(۷)

اخلاقی زوال کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ قیام پاکستان کے بعد یہاں مغربی اور بیرونی دنیا کے افکار و خیالات ہر سطح پر درآمد کیے جانے لگے۔ ادبی، سماجی، فکری معاشی ہر سطح پر بیرونی خیالات کو ترقی کا زینہ سمجھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ساٹھ اور ستر کی دہائیاں ایک طرح کی قیل و قال اور ردّ و قبول کی دہائیاں شمار ہوتی ہیں۔ تہذیبی و اخلاقی سطح پر بھی بیرونی طرز معاشرت اور میل جول کے انداز و اطوار کو مقامی اقدار و روایات پر فوقیت حاصل ہوتی گئی جسے باعث ایک نقصان تو یہ ہوا کہ یہاں کی نوجوان نسل خصوصی طور پر اپنی تہذیبی و اخلاقی اقدار سے روز بروز ناآشنا ہوتی چلی گئی اور دوسرا نقصان یہ ہوا کہ یہ نسل بیرونی اقدار و خیالات پر بھی کمالِ دسترس حاصل نہ کر پائی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ نہ ادھر کے رہے نہ ادھر کے رہے۔ یہی صورت تہذیب و کلچر، زبان، اخلاقی اقدار اور تعلیم سبھی میدانوں میں نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر غلام جیلانی برق کے درج ذیل اشعار نہایت فکر انگیز ہونے کے ساتھ ساتھ بھرپور طنز بھی رکھتے ہیں۔

مشرقی اخلاق سے انگریز انساں بن گئے
اور ہمیں تعلیمِ مغرب نے کرنٹا کر دیا
سوکھ کر افلاس سے مزدور کانٹا بن گیا
اور دولت مند کو دولت نے سنڈھا کر دیا
پڑھنے انگریزی گئے اپنی زبان بھی بھُل گئے
انڈین نیشن کو اس گٹ مٹ نے گنگا کر دیا
کل تلک زینت تھیں گھر کی آج سڑکوں کی بہار
مولوی جی کو بھی ان مسوں نے رانجھا کر دیا

(۸)

۳۔ مہنگائی اور چور بازاری

اس دور میں اشیائے خور و نوش کی قیمتوں میں اضافے اور مزدور کی اجرت میں کمی کے باعث عام آدمی مہنگائی کے زیر بار نظر آتا ہے۔ شعراء نے مہنگائی اور اس سے متعلق دیگر امور کو اپنی ظریفانہ تخلیقات کا حصہ بنالیا۔ مثلاً چونچال سیالکوٹی کی ایک ظریفانہ نظم ملاحظہ کیجیے جس کا عنوان ہے "رنگِ تغزل"۔

فاقہ مستی، کثرتِ اولاد، بیکاری و قرض
کیا زمانہ تھا جب ان چیزوں کی سپلائی نہ تھی
ایک لیلیٰ تھی کہ اس کو بھی نہ حاصل کر سکا
قیس کے وقتوں میں اس درجہ تو مہنگائی نہ تھی

(۹)

مہنگائی اور اس سے جڑے ہوئے دیگر معاملات کو جس خوبی کے ساتھ اکبرؔ لاہوری نے نشانۂ طنز بنایا ہے اس سے اس دور کی گرانیٔ اشیاء کا احوال بخوبی معلوم ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں عوام الناس کیمعاشرتی و اجتماعی زندگی کے بڑے مسائل ابھر کر سامنے آئے ہیں۔

تلاشِ گندم کو گھر سے نکلے گا قافلہ، مورِ ناتواں کا
پلٹ کے آیا تو سب کے پہلو میں اک دلِ داغدار ہو گا
پلٹ کے آیا تو سب کے پہلو میں اک دلِ داغدار ہو گا
چڑھے گی قیمت وہ جوتیوں کی نہ کوئی ان تک پہنچ سکے گا
"برہنہ پائی وہی رہے گی مگر نیا خارزار ہو گا"
نہ پوچھو اکبر کا کچھ ٹھکانا ابھی وہی کیفیت ہے اس کی
یہیں کہیں چوک میں کھڑا قیمتوں کا شکوہ گزار ہو گا

(۱۰)

عوام الناس کے لیے مہنگائی اور گرانیٔ اشیاء موت کے پیغام سے کچھ کم نہیں۔ عام آدمی کی زندگی تب رواں رہ سکتی ہے جب اسے روزمرہ استعمال کی اشیاء ان کی حسبِ استطاعت قیمت پر میسر آتی رہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو یا تو انکی موت واقع ہو جاتی ہے یا پھر جینے کے لیے وہ ایسے راستوں پر چل نکلتا ہے جو مذہبی، قانونی،

سماجی اور عقلی لحاظ سے ممنوع ہوتے ہیں۔ ظریف جبل پوری نے تو مہنگائی کو ایک شعر میں ''بم'' سے تشبیہ دی ہے۔ مزاح نگار شعراء کی نظریں عام عوامی مسائل پر بالخصوص ان سماجی برائیوں پر مرکوز رہیں جو اپنے عہد میں چار سو پھیلی ہوئی تھیں۔

بے لڑے جان دیئے جاتے ہیں اب تو ہم لوگ
لائے کیا تاک کے بم پھینکا ہے مہنگائی کا
(۱۱)

روزمرہ اشیاء کی قیمتیں عوام کی پہنچ اور استطاعت سے کہیں بالاتر ہونے کے باعث بڑی مشکلات درپیش تھیں ۔ عوام دُکانوں تک تو خریداری کے غرض وامید سے پہنچتی ہے مگر قیمتیں سن کر اوسان خطا ہو جاتے ہیں۔

ہم بدقت پئے خریداری
جب کسی کی دکان پر پہنچے
یوں لگا سن کر قیمتِ اشیاء
جس طرح آسمان پر پہنچے
(۱۲)

مہنگائی کا ایک فائدہ عوامی سطح پر یہ ضرور ہوا کہ عوام الناس میں کفایت شعاری کی عادت بحالت مجبوری پیدا ہوئی۔ چادر دیکھ کر پاؤں پھیلانے کی سوچ پختہ تر ہونے کے امکانات زیادہ پیدا ہوئے۔ گویا کہ عوام الناس کی عقلیں گرانیٔ اشیاء نے درست کر دیں ۔ ظریف جبل پوری نے اس حوالے سے اپنے طنز و تضحیک کے نشتر چلاتے ہوئے کیا خوب لکھا۔

عقلیں درست ہو گئیں مہنگائی کے سبب
سب بیوقوف جنگ میں چالاک ہو گئے
(۱۳)

گرانیٔ اشیاء کے باعث شعبۂ طب سے تعلق رکھنے والے حضرات یعنی ڈاکٹروں نے بھی اپنے علم ومہارت کو انسانیت کی فلاح و بہبود کا وسیلہ سمجھنے سے زیادہ ذریعۂ معاش بنانا شروع کیا۔ مریض کے علاج سے زیادہ فیس کی شرح پر توجہ مرکوز کر دی۔ آزادیٔ اظہار سے عوام اس دہائی میں ایسے بھی محروم تھی، اب طبیبوں کے شکنجے میں بھی بری طرح پھنس گئی۔ اس حوالے سے یہ قطعہ قابلِ توجہ ہے جسکا عنوان ہے ''مریض کا مال''

ڈاکٹر پہلے بھی تھے آج بھی ہیں
فرق لیکن ہوا ہے یہ فی الحال
ان کا مقصود تھا مرض کا علاج
ان کے پیش نظر مریض کا مال
(۱۴)

۴۔ رشوت ستانی

رشوت خوری اور رشوت ستانی ایسی معاشرتی و معاشی برائی ایشیا میں زیادہ اور برصغیر پاک وہند میں زیادہ نظر آتی ہے۔ پاکستان اپنے آغاز ہی سے اس برائی سے اپنا دامن نہ بچا سکا۔ یہ ایسی برائی ہے جس کے برے اثرات افراد تک محدود نہیں رہتے بلکہ پوری قوم اور معاشرے کو ایک ایسے عذاب میں ڈال دیتی ہے جس سے نکلنے کے لیے قوم اور لیڈروں کو بڑی قربانی دینی پڑتی ہے۔ ساٹھ کی دہائی میں عسکری قیادت کے زور بازو اور بعض سخت احکامات و تعزیرات کے باوجود پاکستانی سماج میں اس برائی کی بھرپور طور پر روک تھام نہ ہو سکی۔ دراصل یہ سماجی برائی اسی وقت ختم ہو سکتی ہے جب اسکی پیدائش اور فروغ کے اسباب کا خاتمہ کیا جائے بصورت دیگر تمام اقدامات و احکامات کے باوجود رشوت ستانی کا سلسلہ جاری رہا ہے اور رہے گا۔ پاکستانی ظرافت نگار شعراء نے اس برائی کو نشانۂ طنز و تضحیک بناتے ہوئے اپنے فنی فریضے کو نبھانے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں درج ذیل اشعار قابلِ مطالعہ ہیں۔

جب تلک رشوت نہ لیں ہم، دال گل سکتی نہیں
ناؤ تنخواہوں کی تو پانی پہ چل سکتی نہیں
علتِ رشوت کو اس دنیا سے رخصت کیجیے
ورنہ رشوت لینے کی دھڑلے اجازت دیجیے
(۱۵)

محبوب عزمی نے نہایت بلیغ اور اثر انگیز پیرائے میں علامہ اقبال کی معروف نظم ''شکوہ'' کی پیروڈی کرتے ہوئے ''رشوت خوری'' جیسی موذی معاشرتی و معاشی بیماری کو نشانۂ تضحیک بنایا اور اس موذی بیماری کے دائرۂ اثر میں آنے والے تمام لوگوں کی نشاندہی بھی کر ڈالی۔

آ گیا گر کہیں دفتر میں کوئی بندہ نواز
ہوسِ زر میں گرفتار ہوئی قومِ حجاز
نہ کہیں رُول رہا اور نہ قانوں کا جواز

پستی عملے کی گئی اور گیا حاکم کا فراز
"بندہ و صاحب و محتاج و غنی ایک ہوئے"
آئے رشوت کی جو زد میں تو سبھی ایک ہوئے
(۱۶)

رشوت خوروں کا مدعا یہ ہوتا ہے کہ انھیں عوام رشوت دیتی ہے تو لینا پڑتی ہے۔ اگر عوام رشوت ہی نہ دے تو بقول رشوت خوروں کے انھیں رشوت لینے کا شوق نہیں ہوتا۔ لیکن اس صورت حال کے برعکس غریب عوام اپنے کام نکلوانے اور زندگی گزارنے کے لیے اکثر و بیشتر رشوت دینے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ بغیر رشوت دیے اسے اپنا حق ملتا نہیں۔ یہ جانتے ہوئے کہ رشوت لینا جہاں فعل قبیح ہے وہاں دینا بھی مذموم ہے یہ دونوں صورتیں سماج میں ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہیں۔

ہے بجا شیوۂ تسلیم میں مشہور ہیں ہم
آ کے دیتے ہیں جو احباب تو مجبور ہیں ہم
کام دولت سے نکلتے ہیں تو معذور ہیں ہم
مردِ میدان ہیں ہر داؤ سے معمور ہیں ہم
خوگرِ جرم تو دیتے ہیں دغا بھی سن لے
بل پہ دولت کے ہے راشی کی وفا بھی سن لے
(۱۷)

۵۔ افسروں کی چاپلوسی اور خوشامد

چاپلوسی اور خوشامد وہ معاشرتی برائی ہے جو رشوت خوری کی مانند تمام عہدہ داروں میں (خواہ وہ جس نوعیت کا بھی ہو) برابر پائی جاتی ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو خوشامد اور چاپلوسی وہ کمزوری ہے جو کسی شخصیت کے اندر تعمیری خلا کے باعث وجود میں آتی ہے۔ اپنے ماتحتوں سے اپنی جھوٹی تعریف کروا کر عہدہ دار اپنے اس تعمیری خلا کو پر کرنا یا چھپانا چاہتا ہے۔ جس اسے شدت سے احساس ہوتا رہتا ہے۔ اسکی ایک وجہ عہدہ دار کی بے لیاقتی اور نااہلی بھی ہے۔ اس سے فائدہ اٹھا کر ماتحت افراد عہدہ دار کو مزید بے لیاقت بنائے دیتے ہیں اور اسے "مکھن" لگا کر "احمقوں کی جنت" میں پہنچا دیتے ہیں۔

مکھن تو حماقت کی غذا ہے ہی سراسر
ملتا ہے مگر اہلِ خرد ہی کو یہ اکثر
یا پھر ہو بڑا سیٹھ کوئی یا کوئی افسر
ممدوح جو بھولے ہیں تو عیار ہے مکھن
مکھن ہے بڑی چیز جہاں تگ و دو میں
(۱۸)

سرکاری و نجی اداروں اور دفتروں میں اعلیٰ عہدیداروں سے اپنے کام نکلوانے کے لیے چاپلوسی کو وسیلہ بنانا بھی ایک معاشرتی اور اخلاقی برائی ہے۔ یہ برائی اپنی تاثیر اور حدود دونوں لحاظ سے مسلسل پھیلتی جاتی ہے۔ قومی و ملکی ترقی کی راہ میں یہ برائی ایک غیر معمولی برائی ہے۔ اسی برائی کے سبب دفتروں اور اداروں میں محض ان لوگوں کی آؤ بھگت ہوتی ہے جو باتیں تو بہت کرتے ہیں مگر کام کے وقت کسی نہ کسی بہانے سے غیر حاضر رہتے ہیں۔ مسٹر دہلوی نے اس برائی کو نشانۂ تضحیک بنایا ہے۔

ہر شخص بڑوں کو تو یہ دے چھوٹوں سے یہ مانگے
چھوٹا اسے اپنے سے بھی "چھٹ بھیّوں" سے مانگے
افسر یہ منسٹر کو دے، ماتحتوں سے مانگے
ماتحت اسے بیوی سے اور بچوں سے مانگے
ہے لطف کہ مکھن کا طلب گار ہے مکھن
مکھن ہے بڑی چیز جہاں تگ و دو میں
(۱۹)

۶۔ غربت اور بے روزگاری

مملکتِ عزیز پاکستان کو اپنے آغازِ قیام ہی سے معاشی مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔ مہنگائی اور بے روزگاری کے ساتھ ساتھ غربت کا آسیب ابھی تک برابر ساتھ چلا آرہا ہے۔ ساٹھ کی دہائی میں غربت کا آسیب حالات و تغیرات کے باعث مزید قوی تر ہونے لگا۔ عوام دو وقت کی روٹی کے لیے شدید جسمانی مشقت کرنے پر مجبور ہو گئی۔ ایک طرف غربت کا یہ عالم کہ دو وقت کی روٹی بمشکل میسر آتی تھی تو دوسری طرف سیاسی عدم استحکام تھا جو استحکام کی جانب رواں ہی نہیں ہوتا۔ ایسے میں غریب عوام سڑکوں پر ریڑھی لگا کر گزراوقات کرنے پر مجبور تھی۔ عمومی طور پر صفائی کا نظام بھی قابل تعریف نہیں تھا لہٰذا ریڑھیوں پر بیچی جانے والی اشیائے خورد و نوش استعمال کرنے کے باعث بیماریاں بھی مسلسل پھیلتی جارہی تھیں۔ گویا ریڑھی بان غربت کے مارے موت بیچ رہے تھے۔ اس حوالے سے نذیر احمد شیخ کی ظریفانہ نظم "خیالی پلاؤ" سے دو شعر ملاحظہ کیجیے۔

سڑک پر جو بیٹھے "پُلا" بیچتے ہیں
اسے بس بزورِ صدا بیچتے ہیں
اَلا بیچتے ہیں بلا بیچتے ہیں
چھپی موت کو برملا بیچتے ہیں
(۲۰)

متذکرہ بالا اشعار میں عوامی معاشرتی زندگی میں نظر آنے والی قباحتوں اور بے اعتدالیوں کو نشانۂ طنز و تمسخر بنایا گیا ہے۔ جہاں تک خواص اور ثروت مند طبقے اور حکمرانوں کا تعلق ہے تو ان کے نزدیک غربت، تنگدستی اور مہنگائی جیسے موضوعات کوئی معنی نہیں رکھتے۔ ساٹھ کی دہائی میں پاکستان کی عوام کو جس نوعیت کی غربت کا سامنا کرنا پڑا اس کا اظہار درج ذیل شعر میں بخوبی ہوا ہے۔

آج دو نان جس کے گھر میں ہوں
ہاتھ میں دو جہان رکھتا ہے
(۲۱)

۷۔ بجلی کا بحران

ایک طرف گرانیٔ اشیا کے باعث روزمرہ زندگی کی اشیاء عوام کی پہنچ سے دور ہوتی جارہی تھیں تو دوسری طرف بجلی جیسی بنیادی سہولت پوری طرح فراہم کرنا بھی حکومتِ وقت کے لیے آسان کام نہ تھا۔ ۱۹۵۸ء میں مارشل لاء لگا تو ایک نعرہ یہ لگایا گیا کہ ملک اب صنعتی ترقی کی راہ پر گامزن ہو گا۔ اس نعرے کو ۱۹۵۸ء کی عسکری حکومت نے بھی اپنے مقاصد کے لیے استعمال کیا اور ان کے بعد والی عسکری قیادت نے بھی، مگر بجلی کا بحران جوں کا توں رہا۔ بجلی کا یہ بحران بھی بنیادی طور پر عام آدمی کے لیے بجلی کا بحران بے اثر ثابت ہوتا رہا۔ عام آدمی بجلی کے بحران کی زد میں رہا۔ اس حوالے سے چچا غلام رسول کی ایک نظم "بجلی اور مچھر" مزاحیہ پہلو کی حامل بھی ہے اور عام آدمی کے حوالے سے بحران کے اثر کو بھی واضح کرتی ہے۔

کیا بتائیں واپڈا کا کتنا اچھا ہے نظام
آندھی ہو لاہور میں ڈنگہ میں پڑ جاتی ہے شام
رات کی تاریکی میں اکثر چلی جاتی ہے یہ
ڈانگ لے کر جاتے ہیں تو تب کہیں آتی ہے یہ
بل کسی صورت ہزاروں سے نہ نیچے آئے گا
دھوپ میں ہو کر کھڑا اصارف جمع کروائے گا
(۲۲)

مندرجہ بالا سطور سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ساٹھ کی دہائی کی پاکستانی اردو ظریفانہ شاعری اپنے موضوعات کے اعتبار سے یہاں کی معاشرتی زندگی کے مسائل، انتظامی بے اعتدالیوں، سیاسی ناہمواریوں اور اخلاقی رویوں میں پائی جانے والی ان بے اعتدالیوں کا پردہ چاک کرتی ہے جن پر عموماً سنجیدگی سے توجہ نہیں دی جاتی رہی ہے۔ ظرافت نگار شعراء نے ان حالات کے نتیجے میں سماج میں نظر آنے والی بے اعتدالیوں کو فنکارانہ طور پر دیکھا۔ اپنے فن کا مظاہرہ کرتے ہوئے ظرافت نگاروں نے طنز و مزاح کے مختلف اسالیب اور طریقوں کو اپنایا۔ عمومی سطح پر نظر آنے والی مضحکہ خیز صورتوں پر طنز کے نشتر چلائے۔ اس دور کی پاکستانی اردو ظریفانہ شاعری اپنے موضوعات کے اعتبار سے جہاں ملک کی سماجی، اخلاقی، تہذیبی اور سیاسی بے اعتدالیوں، ناہمواریوں، نادانیوں اور کجیوں کو نشانۂ طنز و تضحیک بناتی ہے وہاں اہلِ حل و عقد اور اربابِ دانش و بینش کی ذمہ داریوں اور ان کی کارکردگی کی جانب بھی توجہ مبذول کراتی ہے۔ عوام الناس کو درپیش مسائل کا پتا دینے کے ساتھ ساتھ عوامی نمائندوں کی بے حسی، سہل انگاری اور لاپرواہی کو بھی بے نقاب کرتی ہے۔

متذکرہ بالا سیاسی واقعات و حوادث، فکاہی اشعار اور اُن کے موضوعات کی روشنی میں درج ذیل نتائج سامنے آجاتے ہیں:

۱۔ نوزائیدہ مملکت کے ابتدائی تیرہ (۱۳) سال سیاسی اعتبار سے نہایت کٹھن، ناہموار، دگرگون، صبر آزما، ہمت طلب اور حوصلہ شکن تھے۔ ان تمام ناہمواریوں اور مسائل کے باوجود مملکتِ عزیز نے اللہ کی مدد، بعض مخلص سیاسی رہنمائوں کی انتھک کوششوں، عوام کے جذبہ آزادی و قربانی اور قوت برداشت اور عسکری قوت کی ہمراہی میں آزادی کا سفر جاری رکھا۔

۲۔ قیامِ پاکستان کے بعد یہاں کی نئی سیاسی، سماجی، معاشی، تہذیبی اور ثقافتی فضا اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والے نت نئے مسائل و رجحانات پر مشتمل اردو کی فکاہی شاعری کے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ (۲۳)

۳۔ زمانی لحاظ سے یہ دور پاکستانی اردو فکاہی شاعری کا ابتدائی دور جبکہ موضوعاتی رنگا رنگی کے اعتبار سے اردو شعری ظرافت کا ایک نیا باب کہلایا جاسکتا ہے۔

۴۔ اس دور کی پاکستانی اردو فکاہی شاعری نے اپنے عہد کی سیاسی سطح پر پیدا ہونے والی بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں سے نہ صرف چشم پوشی نہیں کی بلکہ بڑے تیکھے اور کاٹ دار لب و لہجے میں انھیں اپنا موضوع بنایا۔

۵۔ بالعموم اہلِ سیاست کے کم و بیش ہر مکارانہ رویے اور ہر مفاد پرستانہ روش کو نشانہ طنز و تضحیک بنالیا ہے۔

۶۔ سیاسی اتار چڑھاؤ اور بے اعتدالی کو بے نقاب کرتے ہوئے فنِ شعر و ظرافت کے تخلیقی تقاضوں کو بھی خوب نبھایا ہے اور اس کے اسلوب کی نشتریت کو بھی فنکارانہ انداز میں بروئے کار لایا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ سرفراز شاہد، اردو کی مزاحیہ شاعری، اکادمی ادبیات اسلام آباد، پاکستان، اشاعت دوم ۲۰۰۷ء، ص ۱۴

۲۔ مسٹر دہلوی، عطر فتنہ، ناشر: مشتاق احمد چاندنا، کراچی، ۱۹۷۳ء، ص ۱۸

۳۔ عینک فریمی، "مرغ نامہ" مشمولہ: گلہائے تبسم، مرتبہ: ڈاکٹر انعام الحق جاوید، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۳۲۱

۴۔ سید ضامن جعفری، "تحریک بحالیٔ جمہوریت"، مشمولہ: گلہائے تبسم، مرتبہ: ڈاکٹر انعام الحق جاوید، دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۲۲۷

۵۔ اطہر شاہ خاں، بحوالہ: گلہائے تبسم، دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۴۷

۶۔ ایضاً، ص ۴۸

۷۔ ایضاً، ص ۴۷

۸۔ غلام جیلانی برق، ڈاکٹر، بحوالہ: انعام الحق جاوید، ڈاکٹر، گلہائے تبسم، مرتبہ: انعام الحق جاوید، ڈاکٹر، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۱۶۷

۹۔ چونچال سیالکوٹی، بحوالہ: اردو کی مزاحیہ شاعری، مرتبہ: سرفراز شاہد، ادکامی ادبیات اسلام آباد، پاکستان، اشاعت دوم ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۸

۱۰۔ اکبر لاہوری، موجِ تبسم، میاں میر روڈ ڈاک خانہ، مغل پورہ، لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۱۷

۱۱۔ ظریف جبل پوری، نشاطِ تماشا، بہادر آباد، کراچی، ۱۹۸۹ء، ص ۳۷

۱۲۔ رئیس امروہوی، قطعاتِ رئیس امروہوی، رئیس اکیڈمی کراچی، ۱۹۸۴ء، ص ۱۷

۱۳۔ ظریف جبل پوری، نشاطِ تماشا، بہادر آباد، کراچی ۱۹۸۹ء، ص ۳۵

۱۴۔ رئیس امروہوی، قطعات رئیس امروہوی، ناشر: رئیس اکیڈمی کراچی، ۱۹۸۴ء، ص ۵۵

۱۵۔ جوش ملیح آبادی، "رشوت" مشمولہ: گلہائے تبسم، مرتبہ: انعام الحق جاوید، ڈاکٹر، دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰۰

۱۶۔ محبوب عزمی، بحوالہ: اردو کی مزاحیہ شاعری، مرتبہ: سرفراز شاہد، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، اشاعت دوم ۲۰۰۷ء، ص ۱۸۰

۱۷۔ ایضا، ص ۱۸۱

۱۸۔ ایضا، ص ۴۰

۱۹۔ مسٹر دہلوی، عطر فتنہ، ناشر: مشتاق احمد چاندنا، کراچی، ۱۹۷۳ء، ص ۴۰

۲۰۔ شیخ، نذیر احمد، واہ رے شیخ نذیر، مرتبہ: سرفراز شاہد، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۴۰

۲۱۔ ایضا، ص ۳۸

۲۲۔ غلام رسول، چچی چاچے کی پٹاری، روداد پبلی کیشنز اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۲۰

علمِ عروض کا ارتقا: فارسی سے اردو تک

ڈاکٹر محمد حسین،
صدر شعبۂ اردو، گورنمنٹ ڈونگر کالج، بیکانیر، راجستھان، انڈیا
Mob.09413481379
Email:husainbkn@gmail.com

ایران میں عروض اور شاعری سے متعلق عام خیال یہ تھا کہ یہاں شاعری کا وجود نہ تھا۔اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اردو کے ایک اہم عروض داں سلیم جعفر اپنے ایک مضمون 'گاتھا کا عروض' میں لکھتے ہیں:

> "ایران پر پرچم اسلام لہرانے کے بعد ایک ادیب نے لکھا کہ ایران میں مسلمانوں کے آنے سے پہلے شعر نہ تھا۔صدیوں تک یہ خیال دنیا میں قائم رہا۔خود ایرانی اور غیر ایرانی اس قابل نہ تھے کہ اس کی تردید کرتے۔مصالحہ موجود تھا غلطی فوراً رفع کی جاسکتی تھی، لیکن تحقیقات کے تنگ وسعت دائرے نے لبوں پر مہرِ خاموشی لگادی۔کوئی مخالفت کی بنا پر قلم اٹھاتا تو کس بنا پر۔رفتہ رفتہ زمانے ترقی کی۔۔۔پہلے یوروپ نے اس طرف قدم اٹھایا اس نے پارسیوں کی کتاب پڑھ کر فیصلہ کیا کہ ایران میں اسلام سے پہلے شعر تھا۔خود ایرانیون کا ادب اتنا تباہ و برباد ہو چکا تھا کہ اس سے مدد لینا ممکن نہ تھا۔اس لیے دعوے کو سنسکرت کی مدد سے مستحکم کرنے کی کوشش کی۔"[۱]

اپنے اسی مضمون کے آخر میں گاتھا کے عروض ست متعلق نتیجہ نکالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "در حقیقت گاتھا کا منظوم ہونا تو اس بنا پر مسلم ہے کہ اس میں مصراع ہیں، توازن ہے، اور ہر مصرع میں اصول کی تعداد مقرر ہے۔"[۲]

اسی طرح الیاس عشقی لکھتے ہیں:

> "اوستا ژند پاژند اور گاتھا میں ایران کی قدیم ترین شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ایک مدت تک تو موضوع زیرِ بحث رہا یہی رہا کہ آیا ان مذہبی صحیفوں میں کوئی وزن بھی موجود ہے یا نہیں، لیکن ایران میں پور دائود کی اکتشافی کو ششوں سے اور ہندوستان میں سلیم جعفر صاحب کی مساعی سے یہ ثابت ہو گیا کہ ان صحیفوں کے بعض حصوں میں کچھ مخصوص قسم کے اوزان پائے جاتے ہیں جن سے ایرانِ قدیم کے عروض کے متعلق کچھ اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ایران کے قدیم عروض کے متعلق جے ایچ مولٹن کی 'ایران کی ابتدائی شاعری' اے وی ولیم جیکسن کی 'ابتدائی ایرانی شاعری' اور پور دائود کی 'زرتشت گاتھا' اور پروفیسر اے کرسٹنسن اور برائون کی بعض تحریروں سے مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں ۔ پور دائود نے سب سے پہلے بتایا کہ اوستا کی (۱۰۱۶) سطروں میں سے ۲۷۸ میں وزن موجود ہے۔اور ان میں ۲۳۸ بند یعنی ۸۹۶ سطریں گاتھا کی ہیں۔ساسانیوں کے عہد میں جس شاعری کا وجود سرکش اور بارید وغیرہ کی تحریروں میں ہو گا اس کے اوزان کسی نہ کسی صورت میں انھیں مذہبی صحیفوں کے اوزان سے ملتے جلتے ہوں گے۔ان صحیفوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایرانِ قدیم کے عروض میں اوزان عربی عروض سے مختلف ہی نہ ہوں گے بلکہ اس کے اصول بھی صرفی زبان کے اصول سے مختلف ہوں گے۔'پندارِ رازی' میں فہلویات کے تحت جو مثالیں دی گئی ہیں ان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔فہلویات کے علاوہ بعض قدیم لوک گیتوں کے اوزان کے

مطالعے سے بھی ذہن یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ زمانۂ قدیم میں ایران میں جو عروض رائج ہو گا اس کی بنیاد اجزاے الفاظ کے اشباع و ادغام اور ان کے مختلف اجزا کی توکید پر ہو گی۔ جیسا کہ ان لوک گیتوں سے ظاہر ہوتا ہے

بہی کن بہی بہ دل از کینہ تہی بہ
ہماکس کہ بدی کرد   ہم او گفت بہی بہ
بیابریم تامے خوریم شراب ملک دے خوریم

حال نہ خوریم پس کے خوریم
دی شب کہ باروں اومد   یادم لب بون اومد
رفتم لبش بوسم   نازک بوخون اومد
خونش چکید تو بغچہ   یہ دسہ گل دراومد

یہاں باران' کے بجاے باروں' اور بام کے بجاے بون، یک کے بجاے یہ اور دستہ کے دسّہ استعمال ہوا ہے۔ چونکہ ان گیتوں میں کا وزن توکیدی اجزاے الفاظ پر ہے اور فارسی زبان میں چھوٹے اجزا کے الفاظ کی کمی قدرتی طور پر واقع ہوئی ہے اس وجہ سے عربی عروض کو بھی خاصی ترمیم کے بعد ہی ایران میں رائج کیا جا سکا۔ خلیل بن احمد اور ابوالحسن اخفش کی کوششوں اور تجربوں نے اس مشکل کو حل کیا اور اسی وجہ سے اس زمانے سے آج تک عربی عروض میں عرب و عجم کی تقسیم چلی آتی ہے۔"۳

پرویز خان لری بھی کہتے ہیں لفظ گاتھا خود سرود اور شعر کے معنی میں ہے۔ اور یہ اوستا کی ایک قسم ہے۔ مستشرقینِ مغرب نے نہ صرف اس میں مستعمل اوزان کا پتہ لگایا بلکہ ان کے قواعد و ضوابط کا تعین بھی کیا ہے۔ گاتھا کے علاوہ اوستا کی ایک اور قسم یشتہا ہے اور منظوم ہے۔ مگر گاتھا اور یشتہا کے اوزان میں فرق پایا جاتا ہے۔ گاتھا کے اشعار ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۶ اور ۱۹ ہجائی ہیں جبکہ یشتہا کے اکثر اشعار ۸ ہجائی ہیں۔ اس کے کچھ اشعار ۱۰/ اور ۱۲/ ہجائی بھی دیکھنے میں آئے ہیں۔ خانلری کا یہ بھی کہنا ہے کہ وزنِ اوستا موجود عروض سے مشابہت نہیں رکھتا۔ پہلوی زبان میں وزنِ شعر کے حوالے سے خان لری لکھتے ہیں کہ ایک مدت یہی خیال کیا جاتا رہا کہ ایرانی شاعری نہیں جانتے تھے اور انھوں نے یہ فن عربوں سے سیکھا۔ اس کی وجہ یہ کہ اشکانیان اور ساسنیان عہد کی زبان میں شعر کے نمونے ندارد تھے لیکن، ایف سی اندریس نے اس زبان میں لکھے گئے کتبے (شاہپور در حاجی آباد) میں بتایا کہ یہ ہفت یا ہشت ہجا پر مبنی مصرع ہیں جن میں زور Accent کی جگہ متعین ہے۔۴

اس کے بعد تورفان میں مانی مذہب سے متعلق کتابیں بھی دستیاب ہوئیں۔ اور ان میں بھی اشعار موجود ہیں۔ بہت سے محققین نے اس سلسلے میں مزید تحقیقات کیں جن میں کریستن سن ، بنونیست فرانسوی، ایچ ایس نے برگ Nyberg اور M W Hennig وغیرہ کے نام اہم ہیں جنھوں نے مختلف اوستائی اور پہلوی زبان میں مستعمل وزن پر گراں قدر تحقیقات پیش کیں۔ ان میں سے اکثر کا یہ خیال ہے کہ یہ کہ اوستا اور پہلوی زبان میں مستعمل وزن ہجائی وزن تھا کمی نہیں۔ کریستن سن کا خیال ہے کہ:

" از اصولِ کُلّی کہ از عروجِ عرب ماخوذ است ؛بحر متقارب حتی شکلِ مثنوی در شعر فارسی پیش از اسلام وجود داشتہ و قافیہ نیز بکار بردہ اند" ۱۹

وہ آگے لکھتے ہیں کہ

' بعضے از نظمِ قواعدِ فارسی کہ از عربی مقتبس است در حقیقت میراث سانیان شمردہ می شود و آنا نگاہ سوالی مطرح می شود و آن اینست کہ آیا ممکن نیست کہ درزمان ہائے پیش از اسلام عرب در صنعتِ شاعری بعض نکات راازایرانیان اقتباس کردہ باشد"۵

ڈاکٹر پرویز خانلری نے اپنی کتاب ' وزنِ شعر فارسی ' اور ' تحقیقِ انتقادی در عروضِ فارسی و چگونگی تحول اوزانِ غزل'(انتشاراتِ دانشگاہِ تہران، ۱۳۲۷ھ) میں 'کتاب المسالک والممالک(تالیف ۲۳۰ھ کے آس پاس) بہرام، ابوینبغی(اواخرِ قرون دوم یا اوائلِ قرونِ سوم) کے اشعار نقل کیے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے 'مجمل التواریخ، تاریخ سیستان اور دیگر تاریخی کتابوں میں قبل از آمدِ اسلام دور کے اشعار درج کیے ہے۔ جس سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ ایران میں بھی شعر کہے جاتے تھے اور ان کا اپنا عروضی نظام بھی رہا ہو گا۔ جسے ایران کی تباہی اور عرب اثرات کے سبب فراموش کر دیا گیا اور اس کی جگہ عربی عروض کو اپنا لیا گیا۔۶

مغربی مستشرقین کے علاوہ ہندوستانی اور ایرانی محققین نے بھی اس سلسلے میں کوششیں کی ہیں، جن میں دولت شاہ

سمرقندی، محمد صالح کنبوہ(بہارِ سخن)، رضا علی خان، خان آرزو، محمد حسین آزاد، میرزا عباس خاں آستیانی معرف بہ اقبال وغیرہ پیش پیش ہیں۔ لیکن پروفیسر محمود شیرانی کو ان کے نظریات سے اختلاف ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون ' فارسی شاعری اور اس کی قدامت' میں مذکورہ مصنفین کی آرا کا جائزہ لیا ہے۔ ۷

فارسی میں ابتدائی دور کے عربی عروض کے نقوش بھی کچھ باقی رہے اور کچھ مٹ گئے۔ ابتداً عروض سے متعلق کون سی کتابیں لکھی گئیں، اس کی تفصیلات دستیاب نہیں۔ پروفیسر محمود شیرانی فارسی عروض کی تاریخ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> " بد قسمتی سے عروض کی تاریخ کی غیر حاضری نے ہمارے کام کو بے حد دشوار بنادیا ہے۔ ہم کو یہ معلوم ہے کہ فارسی عروض بہ تتبع عرب ایجاد ہوئی۔ لیکن وہ ہستیاں جنھوں نے اس کی ترویج میں محنت کی، اور وہ ہاتھ جنھوں نے اس کی تعمیر کی بنیاد ڈالی، افسوس کے ساتھ کہا جاتا ہے کہ آج ہم ان کی حقیقت سے بے خبر ہیں۔ ابتدائی حالات کی جو کڑیاں دوسری، تیسری اور چوتھی صدی ہجری سے تعلق رکھتی ہیں، سب برباد ہو گئیں۔ پانچویں قرن میں اس پر مستقل تصنیفات معتد بہ مقدار میں لکھی جاچکی ہیں، لیکن عنصر المعالی کیکاؤس کے بیان کے سوا اب کچھ مفقود ہے۔" ۸

حافظ محمود شیرانی نے مولانا یوسف عروضی نیشاپوری کو فارسی عروض کا ابو البشر قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ ان کا فارسی عروض سے وہی رشتہ قائم کیا ہے جو عربی عروض کو خلیل کے ساتھ ہے۔ یوسف قرن چہارم میں گزرے ہیں عروض میں وہ صاحبِ تصنیف تھے۔ بحر قریب ان ہی کی ایجاد مانی جاتی ہے۔ پروفیسر محمود شیرانی کا خیال ہے کہ فارسی عروض عربی عروض سے یوسف نیشاپوری کے زمانے سے قبل ہی اپنی جداگانہ شناخت کی راہ پر گامزن ہو چکا تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

> " ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ اگرچہ عروض کی تدوین مالانا یوسف عروضی کے ہاتھوں سے ہوئی ہے، عروضِ فارسی یقیناً ان کے عہد سے پیش تر عربی عروض سے علیٰحدہ ہو چکی تھی۔ چنانچہ حنظلہ باد غیسی ۲۱۹ھ اور محمد بن وصیف سجزی کے اشعار میں، جو یعقوب بن لیث صفار کے عہد کا ادیب ہے، اور رودکی کی نظموں میں، جو ۳۲۹ھ میں وفات پاتا ہے، ایسے اوزان ملتے ہیں جو فارسی طرزِ عروض کے رنگ میں ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ تیسرے قرن میں فارسی عروض اپنے مدارجِ ارتقا میں کافی ترقی کر چکا تھا۔" ۹

رودکی کے ایک معاصر فرالاوی نے بحرِ مقلوب طویل ایجاد کی۔ عبداللہ فوشی نے دائرۂ منعکسہ ایجاد کیا۔ ابوالحسن علی البہرامی نے غایۃ العروضین، کنز القافیہ اور خجستہ نامہ تالیف کیں۔ غایۃ العروضین اس کی بہت اہم کتاب ہے۔ بہت دنوں تک یہ کتاب فارسی اور عربی عروضیوں کے لیے ایک اہم اور معتبر ماخذ بنی رہی۔ اس کتاب کے حوالے محقق طوسی، شمس الدین محمد بن قیس جاراللہ زمخشری کے یہاں بکثرت ملتے ہیں۔ ۱۰ نظامی عروضی ' چہار مقالہ' میں اسے ان کتابوں میں شامل کرتے ہیں جن کا مطالعہ شاعر کے لیے لازم ہے۔ 'کنز القافیہ در معرفتِ قوافی' کو نظامی انھیں کی تصنیف قرار دیتا ہے۔ اسی طرح ' خجستہ نامہ در علمِ عروض ' کو لباب الاباب میں انھیں سے نسبت دی گئی ہے۔ اسی زمانے میں بزرجمہر نے بحرِ جدید دریافت کی۔ بقول حافظ محمود شیرانی اسی بزرجمہر اور بہرامی نے اکیس نئی بحریں ایجاد کیں۔ وہ اکیس بحریں یہ ہیں:

۱۔ صریم ۲۔ کبیر ۳۔ مذیل ۴۔
قلیب ۵۔ حمید ۶۔ صغیر ۷۔
اصیم ۸۔ سلیم ۹۔ حمیم ۱۰۔ مصنوع ۱۱۔ مستعمل ۱۲۔ اخرس
۱۳۔ مبہم ۱۴۔
معکوس ۱۵۔ مہمل ۱۶۔ وطع ۱۷۔ مشترک ۱۸۔ معمم ۱۹۔ مستر ۲۰۔
معین اور ۲۱۔ باعث۔

پہلی نو بحریں دائرۂ منعکسہ سے تعلق رکتی ہیں، جس کے موجد عبداللہ فوشی ہیں۔ بعد کی دائرہ منعلقہ سے اور آخری چھ دائرۂ منغلطہ سے۔ اسی قرن میں وزن رمل مثمن مشکول دریافت ہوتا ہے۔ جس کی سب سے پہلی مثال خواجہ مسعود بن سلمان کے ہاں ملتی ہے۔ ۱۲

رشید الدین وطواط کے معاصر قطان نے شجرۂ اخرم و اخرب ایجاد کیا۔ محمود شیرانی کے مطابق اس قرن میں مندرجہ ذیل اوزان وجود میں آئے:

رجز مطوی: متاخرین نے خبن اور طی کی تکرار سے (مفاعلن مفتعلن یا اس کے عکس مفتعلن مفاعلن) خوشگوار اوزان نکالے۔۱۳

مخبون مطوی: زنیکواں لطف و کرم سزا تراز جور و ستم مدار ازین بیش بہ غم دلِ مرا ماہ رخا

(مفاعلن مفتعلن مفاعلن مفتعلن)

مطوی مخبون: چشمۂ خضر ساز آب از لب جام کو ثری کز ظلمات بحر جست آئینۂ سکندری

(مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن)

حافظ محمود شیرانی کے کے بقول یہ وزن انوری کے یہاں نہیں ملتا پہلی بار اس اس وزن کو خاقانی نے اپنے قصائد میں برتا ہے۔ محقق طوسی نے وزن ثمانی کا ذکر بھی کیا ہے جو دو وتد اور ایک سبب سے بنتا ہے۔ جیسے مفاعلاتن سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ اس کی مربع اور مثمن دونوں شکلیں ملتی ہیں۔ مثمن کی مثال امیر خسرو سے منسوب یہ شعر ہے۔

زحالِ مسکیں مکن تغافل درا آی نیناں بنائے بتیاں
چوں تابِ ہجراں ندارم ای جاں نہ لیو کاہے لگائے چھتیاں (مفاعلاتن ×۴)

عصمت بکاری کے یہاں بھی اس وزن میں اشعار پائے جاتے ہیں۔ شیرانی کے مطابق مندرجہ ذیل اوزان متاخرین کی ایجاد ہیں۔

گر تیغ بارد در کوی آن ماہ گردن نہادیم الحمد للہ
(حافظ شیرازی)
فعلن فعولن فعولن فعولن، متقارب مثمن اثلم

چست کن قبا بر تن تند کن فرس بر من گہ بسینہ جولاں
زن گہ بدیدہ میداں کن (امیر خسرو دہلوی)
فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن، بحر ہزج مثمن اشتر

رای پتھورا پوری داشت پور نگویم حوری داشت
(امیر خسرو دہلوی)
فعل فعولن فعل فعل بحر متقارب مثمن اثرم محذوف

سرو گلعذار منی، فصلِ نو بہار منی من اگر چہ ننگِ
توام عزو افتخار منی (مولانا جامی)
فاعلاتُ مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن، بحر مقتضب مثمن مطوی

زلفِ معنبر بر مہ رُویت تیرہ شب ست و آتشِ موسیٰ
جامۂ صبرم در کفِ عشقت دامنِ یوسف دستِ زلیخا
(مولانا جامی)
فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن، بحر متقارب مثمن مضاعف اثرم سالم

چہ بود سرو کار غلط سبقان در علم و عمل بفسانہ زدن
بہ قبول دلائل بی خبری ہمہ تیر خطا بہ نشانہ زدن
(بیدلؔ)
فعِلن ×۸) بحر متدارک مثمن مخبون / مسکن مضاعف، فعِلن × ۸)

صنما خیالت راچہ شد کہ بماند ارد الفتی
خجلم زداغت کزوفا بسرم گذارد منتی (بیدلؔ)
متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن، بحر کامل مثمن سالم مضمر۔۱۴

حافظ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ فارسی عروض غزنوی دور سے پہلے ہی تکمیل کو پہنچ چکا تھا۔ اور عنصر المعالی کے زمانے تک عربی و فارسی عروض میں تفریق قائم ہو چکی تھی۔ انھوں نے المعالی کا قول نقل کیا ہے:

" و دوائرہا کہ اندر عروض پارسیان ست بشناس و نام ہر یک نیکوں بدان و نام بحرہا کہ از دائرہ ہا بر خیزد چون ہزج و رمل و ہزج منسوب و رجز اخرب و رجز مطوی و رمل مخبون و منسوخ و

خفیف و مضارع اخرب و مقتضب و مجتث و متقارب و سریع و قریب اخرب و منسرح کبیر۔ وزن ہائے تازیان چون بسیط و مدید و کامل و وافر و طویل و مانند آن وآن پنجاہ و سہ عروض و ہشتاد دو ضرب کہ دریں ہفدہ دائرہ بیاید، جملہ معلومِ خویش گردان۔" ۱۵

اس کے بعد شیرینی صاحب لکھتے ہیں کہ:

"اس کے ہاں (عنصر لمعالی کے یہاں) صرف سترہ بحور کا ذکر ہے بحر متشاکل و بحر جدید (غریب) ان میں شامل نہیں ہیں ،حالانکہ موخر الذکر غزنوی دور کی یادگار ہے اور کوئی تعجب نہیں اگر بحر متشاکل بھی اسی دور میں دریافت ہوئی ہو۔" ۱۶

وہ آگے لکھتے ہیں:

" طویل وبسیط و مدید و کامل ووافر خالص عربی بحور ہیں ، قریب و جدید و متشاکل خالص فارسی الاصل ہیں ۔ باقی گیارہ بحریں یعنی ہزج، ، رجز، رمل ، منسرح، مضارع، مقتضب، مجتث ، سریع، خفیف، متدارک، اور متقارب فارسی و عربی میں عام ہیں ۔' ۱۷

اہلِ ایران نے اپنی زبان کے مزاج کے مطابق عربی عروض میں تبدیلیاں کی۔ بہت سی عربی بحور یہاں رائج نہ ہو سکیں ۔ اور بہت سے نئی بحور اورزان تشکیل دیے گئے۔ اس کے پیچھے کارفرما اسباب پر روشنی ڈالتے ہوئے حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں کہ :

" ان زبانوں کے اوزان پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایرانی اپنے لیے اوزان تلاش کرنے میں ایک خاص اصول پر کاربند ہوتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ عرب ماہرین بوجہ ثقالتِ الفاظ و کثرتِ حرکات اپنے اوزان کو جب کہ مسلمات کے دائرے میں محدود رکھتے ہیں، ایرانیوں نے عام طور پر اپنے اوزان کو مثمنات کا پابند کر دیا ہے اور یہی وہ امتیازی اصول ہے جس نے آخر کار عربی و فارسی عروض میں اساسی تفریق پیدا کر دی۔" ۔۔ لیکن یہ انقلاب فارسی شاعری میں کس وقت کارفرما ہوا؟ آیا وہ اتفاقی اور شخصی دریافت کا نتیجہ تھا یا تدریجی اور ارتقائی؛ ہماری موجودہ معلومات اس پر کوئی روشنی نہیں ڈالتیں۔ مگر یہ فراموش نہ کرنا چاہیے کہ اس اصول کی ابتدائی دریافت کرنے والے عرب ہیں۔ چنانچہ دائرہ مختلفہ اور دائرۂ متفقہ عربی میں بھی مثمن الاصل ہیں ۔۔۔۔۔۔ایک اور نمایاں فرق جو فارسی شاعری کو عربی شاعری سے ممتاز کرتا ہے، اس کے اصولِ عروض کی پابندی ہے، جس نے اس کے اشعار میں موزونیت و موسیقیت پیدا کر دی ہے۔ اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ فارسی زبان کی نوعیت کا تقاضا بھی یہی ہے کہ اس کے اشعار میں موزونیتِ تامّہ موجود ہو۔ اس میں خفیف سا خفیف تغیر بھی نا گوار گزرتا ہے اور طبیعت کو مکدر کرتا ہے۔ خلیل کے عروض کے تتبع نے اس بارے میں انھیں بے حد کامیاب کر دیا۔ اس کے مقابلے میں عربی شاعری اپنے زحافات کے بے موقع استعمال، قواعد سے عدم اعتنا اور قلتِ اوزان کے لیے رسوا ہے۔" ۱۸

ایرانیوں نے عربی عروض میں جو ایک اہم تبدیلی کی وہ یہ تھی کہ انھوں نے مربعات کو مضاعف کر کے مثمنات میں داخل کر لیا۔ ایک خاص صنف رباعی بھی ایجاد کی۔ ترانہ یا رباعی تیسری یا چوتھی صدی میں وجود میں آئی۔ اس کے علاوہ جو بحریں یا اوزان فارسی میں وجود میں آئے اس کے پس پشت فارسی زبان کا لسانی مزاج کام کرتا نظر آتا ہے۔

عروض سے متعلق فارسی میں سب سے اہم دو کتابیں مانی گئی ہی، جو قرنِ ہفتم میں لکھی گئیں ۔ پہلی المعجم فی معیارِ اشعار العجم، تالیف محمد بن قیس الرازی۔ یہ کتاب قرنِ ہفتم کے ربع اول میں تالف ہوئی۔ دوسری کتاب معیارالاشعار مصنفہ خواجہ نصیرا لدین طوسی ہے جو اسی قرن میں ۶۴۹ھ میں لکھی گئی۔ ان دونوں کتابوں کے بارے میں محمد بن عبد الوہاب قزوینی لکھتے ہیں:

' اما مولفاتی کہ بعد ازین کتاب الیٰ حال ،درین فنونِ ثلثہ نوشتہ شدہ، بخصوص آنچہ در علمِ عروض تالیف کردہ اند ہیچ کدام قابلِ ذکر و محلِ اعتنا نیست۔ وغالباً موجزات و مختصراتی است لایسمن ولایغنی من جوع، خشک و کسالت انگیز، خالی از تحقیق و عاری از تدقیق، فقط کتابِ معتنی بہ مہمی کہ مقارن عصر مصنف تالیف شدہ و بواسطۂ اہمیت و قدمت، آن نمی توانیم آنرا تحت السکوت بگزاریم؛ کتابِ مرغوب 'معیار لاشعار است۔ در علمِ عروض و قوافی کہ در سنہ ۶۴۹ تالیف شدہ و مصنف آن معلوم نیست۔ و مفتی محمد سعد اللہ مرادآبادی این کتاب را شرح نفیس ممتازی نمودہ موسوم بمیزان الافکار فی شرح معیار الاشعا وآن را ،۱۲۸۲ھ در لکھنؤ از بلادِ ہندوستان طبع نمود والحق اداد فضل و

تحقیق در این شرح دادہ است۔وی تالیفِ این کتاب را بخواجہ نصیر الدین طوسی معروف، متوفی ۶۷۲ نسبت دادہ است ولی معلوم نیست از روی چہ ماخذ۔"۱۹

المعجم فی معاییر اشعار العجم مصنف نے پہلے عربی زبان میں لکھی تھی جس کی ابتدا ۶۱۴ھ میں ہوئی۔اور ۶۳۰ھ تک مکمل ہو سکی۔اگرچہ یہ کتاب فارسی شاعری سے متعلق تھی لیکن اس میں فارسی اور عربی دونوں زبانوں کے اشعار مثال کے طور پر درج کیے گئے تھے۔لوگوں نے اعتراض کیا تو اس نے اس کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔فارسی سے متعلق مواد ایک جا جمع کر کے اسے فارسی میں لکھا اس کا نام المعجم فی معاییرِ اشعار العجم رکھا۔عربی سے متعلق مواد جس حصے ے میں تھا اسے المعرب فی معاییر اشعار العرب نام دیا۔عبد الوہاب قزوینی حدائق العجم کو بھی شمس قیس رازی کی تصنیف قرار دیتے ہیں جس سے مفتی محمد سعد اللہ مراد آبادی نے 'میزان الافکار' اور صاحبِ غیاث الغات نے اپنی لغت میں استفادہ کیا ہے۔۲۰

پروفیسر خانلری نے اپنی کتاب 'وزنِ شعر فارسی' لکھا ہے کہ ایرانی عروضی ابتدا ہی سے اس بات کو محسوس کرتے تھے کہ دوایر بحورِ فارسی کی تنظیم و ترسیم میں عربی عروض کی تمام تر پیروی نہیں کی جا سکتی۔اسی لیے فارسی کی خاص بحور کو نئے دوایر میں جگہ دی اور کچھ ایسے دوائرِ عربی جن کی بحریں فارسی میں لائقِ استعامل نہ تھیں انھیں ترک کر دیا۔انھوں نے قابوس نامہ سے ایک اقتباس نقل کر کے لکھا ہے کہ:

'اما از متنی کہ در بالا آوردیم وصورتِ صحیح عبارتِ کتاب است می تواں دریافت کہ از دوایر خاص فارسی دایرہ ای بودہ است کہ در آن بحر ہای ہزج مکفوف، وہزج اخرب ورجز مطوی، ورمل مخبون قرار داشتہ ودایرۂ دیگر شاید شامل مزاحفات بحور منسرح وخفیف ومضارع ومجتث وسریع بودہ است۔۲۱

خواجہ نصیر الدین طوسی نے اپنی کتاب میں فارسی زبان کی ضروریات کے مطابق مندرجہ تین دایرے ترتیب دیے جو خاص فارسی اوزان سے تعلق رکھتے ہیں اور عربی عروض میں جن کا وجود نہ تھا۔

دایرۂ مجتلبہ:

۱۔ہزج مکفوف (مفاعیل چار بار)
۲۔رجز مطوی (مفتعلن چار بار)
۳۔رمل مخبون (فعلاتن چار بار)

دوم دایرۂ مشتبہ مزاحفہ۔

۱۔سریع مطوی (مفتعلن مفتعلن فاعلات)
۲۔منسرح مطوی (مفتعلن فاعلات مفتعلن)
۳۔مقتضب مطوی (فاعلات مفتعلن مفتعلن)
۴۔قریب مکفوف (مفاعیل مفاعیل فاعلات)
۵۔مضارع مکفوف (مفاعیل فاعلات مفاعیل)
۶ خفیف مخبون (فعلاتن مفاعلن فعلاتن)
۷۔مجتث مخبون (مفاعلن فعلاتن مفاعلن)

سوم۔دایرۂ مشتبہ زائدہ۔اس میں مندرجہ ذیل مثمن اوزان شامل ہیں۔

۱۔منسرح مطوی (مفتعلن فاعلات ۲ بار)
۲۔مضارع مکفوف (مفاعیل فاعلات ۲ بار)
۳۔مقتضب مطوی (فاعلات مفتعلن ۲ بار)
۴۔مجتث مخبون (مفاعلن فعلاتن ۲ بار)
۵۔وزنِ مہمل (فاعلات مفاعیل ۲ بار)

شمس قیس رازی کے بارے میں خانلری کہتے ہیں کہ انھوں نے ایرانی عروضیوں کے ایجاد کردہ ان دائروں کو رد کر دیا ہے، جنھیں خواجہ نصیر الدین نے مجتلبۂ زائدۂ مزاحفہ کہا ہے۔مگر وہ دو دیگر دائروں کو قبول کرتے ہیں۔خانلری نے شمس قیس رازی کا قول نقل کیا ہے۔شمس قیس رازی لکھتے ہیں۔

"جملہ بحورِ اشعار عجم در چہار دایرہ نہم وہزج ورجز ورمل در یک دایرہ وجملگی مفترعات ومنشعبات ہر یک بہ اصول آن ملحق گردانیم وچون بہ علت بی انتظامی ارکان بحور دایرۂ مشتبہ چناں کہ پیش ازین تقریر رفتہ است، در ہیچ یک از آن بحور بر اجزائ سالمہ شعری مستعذب نیست۔از ہر یک وزنے خوش کہ اوزانِ دیگر بحور بی اختلال ارکان از آن مفکوک شود، اصل دایرہ سازیم ومنسرح مطوی ومضارع مکفوف ومقتضب مطوی ومجتث مخبون را سبب تتمیم اجزاء در دایرہ ای نہیم ومسدسات ومزاحفات ہر یک بہ اصولِ آن ملحق داریم وسریع مطوی وغریب مخبون وقریب مکفوف وخفیف مخبون ومشاکل مکفوف را علت تسدیس اجزاء در دایرۂ دیگر داریم۔"۲۲

شمس قیس رازی کے قبول کردہ یہ دو دایرے اس طرح ہیں:

دایرۂ مختلفہ شامل چہار وزن:

۱۔ منسرح مطوی - مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

۲۔ مضارع مکفوف- مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات

۳۔ مقتضب مطوی- فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن

۴۔ مجتث مخبون- مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن

شمس قیس رازی کے اس دایرے پر تبصرہ کرتے ہوئے خانلری کہتے ہیں کہ یہ ان زحافات کے علاوہ ہے جو ان کے اجزا میں راہ پاگئے ہیں۔ یا اصل دایرۂ مشتبہ، اجزا کی تعداد کے لحاظ سے بھی متفاوت ہے۔ یعنی دایرۂ مشتبہ کی بحریں تین جزء اور دایرہ مختلفہ کی بحور چار جزء پر مبنی ہوں گی۔ اور یہ تمام دایرۂ مشتبہ زائدہ ہیں جو معیار الاشعار میں مذکور ہیں۔ ۲۳

شمس قیس رازی نے ان مزاحف اجزاء سے ایگ دوسرا دایرہ بنایا ہے جو تین اجزا پر مبنی ہے۔ اور اس نے اس دایرے کا نام دایرۂ منتزعہ رکھا جس سے مندرجہ ذیل پانچ وزن بر آمد ہوتے ہیں --

دایرۂ منتزعہ:

۱۔ خفیف مخبون- فعلاتن مفاعلن فعلاتن

۲۔ سریع مطوی- مفتعلن مفتعلن فاعلات

۳۔ غریب مخبون- فعلاتن فعلاتن مفاعلن

۴۔ قریب مکفوف- مفاعیل مفاعیل فاعلات

۵۔ مشاکل ممکفوف- فاعلات مفاعیل مفاعیل

یہ دایرہ بھی وہی ہے جو معیار الاشعار میں مشتبۂ مزاحفہ کے نام سے آیا ہے۔

محقق طوسی اور شمس بن قیس رازی کے ان اختراعات کا جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر خان لری فارسی عروض کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

> "بہ ایں طریق دو دائرہ وسہ بحر (غریب و قریب و مشاکل) بہ موضوعاتِ خلیل و انخفش افزود شدہ است۔ و در عروضِ فارسی ہفت دایرہ و نوزدہ بحر یا وزن اصلی کہ دوایر استخراج می شود ذکر و ہمہ اوزانِ دیگر از متفرعاتِ آنہا شمردہ است۔ اما شمارۂ بحور و دوایری کہ عروضیانِ ایرانی یافتہ بودند بسیار بیش ازیں ہا است۔ ازں جملہ شمس قیس نام سہ دایرہ و بیست و یک بحر مستحدث را کہ می گوید عروضیانِ عجم چون بہرامی سرخسی و بزرجمہر قسیمی و امثال ایشان احداث کردہ اند ذکر و رد کردہ است۔ ۲۴

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ فارسی میں عروض کی وہ شکل نہیں رہی جو عربی میں تھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی زبان کا مزاج عربی زبان سے مختلف ہے۔ وہ سامی خاندان السنہ سے تعلق رکھتی اور فارسی ہند آریائی سے۔ اسی طرح تہذیبی اور جغرافیائی اختلافات بھی اس تبدیلی کی بنیاد بنے۔ ان کے بعد جو اہم کتابیں لکھی گئیں ان میں عروضِ سیفی ' ۸۹۶/ ۱۴۹۱ء مرتبہ سیفی (بخارا) اور رسالۂ عروض از عبد الرحمٰن جامی تقریباً ۸۸۵/ ۱۴۸۰، تکمیل الصناعۃ (علمِ قافیہ) میر عطا اللہ الحسینی مشہدی، تنقید الدور -ازپاینده محمد بن محمد بن شیخ محمد متخلص بہ قصائی (۹۹۹ھ) شامل ہیں۔

مستشرقین نے بھی بھی عروض کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ عربی عروض سے متعلق جن مستشرقین کے نام سامنے آتے ہیں ان میں سیموئل کلارک(۱۶۶۱ء)، ایولڈ(۱۸۲۵ء) اور فریٹیج(۱۸۳۰ء) شامل ہیں۔ فارسی عروض پر جن مستشرقین نے توجہ دی ان میں جان گلکرسٹ، ولیم پرائز، گلیڈون(۱۸۰۱ء)، روکرٹ(۱۸۲۷ء)، گارساں دیتاسی، (۱۸۴۸ء) بلاکمان(۱۸۷۲ء) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں گارساں دی تاسی نے شمس الدین فقیر کی تصنیف ' حدائق البلاغہ کا فرانسیسی میں ترجمہ کیا۔ بلاکمان نے عروضِ سیفی اور مولوی عبد الرحمان جامی کے رسالۂ عروض کو کو مرتب کیا جو ۱۸۶۷ء میں کلکتہ سے ایک ہی جلد میں شائع ہوئیں۔

ہندوستان میں بھی عروض پر کتابیں لکھی گئیں ان میں صنائع الحسن از فخری دسویں صدی ہجری (سندھ) رضی الدین حسن الصغانی الہندی کی مختصر العروض۔ محمد اشرف کے مطابق یہ پہلے اہلِ قلم ہیں جنھوں نے عروض پر کتاب لکھی۔ اس کا مخطوطہ برلن لائبریری میں موجود ہے۔ جس کا اندراج نمبر ۲۷۷۱ نمبر ہے۔ ۲۵۔ اندرجیت حقیر کی طراز الانشا (۱۱۳۰ھ/ ۱۷۱۸ء جس

میں ایک باب عروض سے متعلق ہے۔)، حدائق عروض الہندی ' شیخ محمد عبد دل عظیم آبادی(۱۷۶۲ء)دریاے لطافت انشا اور قتیل(۱۸۰۸ء) ، چہار شربت ۱۷۹۹/ ۱۲۱۴ھ (مرزا قتیل)میزان الافکار شرح معیار الاشعار از مولانا سعد اللہ مرادابادی، شجرۃ العروض، روضۃ القوافی از مظفر علی اسیر لکھنوی وغیرہ شامل ہیں۔ مولانا حکیم سید عبدالحی نے اپنی کتاب میں عروض پر ہندوستان میں لکھی گئی کتابوں کی تفصیل پیش کی ہے۔ جس میں مندرجہ ذیل کتابوں کا ذکر آیا ہے۔

۱۔ حاجب کی عروض-مصنفہ شیخ غلام نقشبند بن عطاء اللہ لکھنوی(۱۱۲۶ھ)

۲۔ خطیب تبریزی کی عروض-مصنفہ شیخ غلام نقشبند بن عطاء اللہ لکھنوی(۱۱۲۶ھ)

۳۔ ابن القطاع کی عروض - مصنفہ شیخ غلام نقشبند بن عطاء اللہ لکھنوی(۱۱۲۶ھ)

۴۔ ابو الجیس اندلسی کی عروض خزرجی کی عروض شرح قصیدہ خزرجیہ - مصنفہ شیخ غلام نقشبند بن عطاء اللہ لکھنوی(۱۱۲۶ھ)

۵۔ رسالہ مختصر در فنِ عروض۔ مصنفہ شاہ رفیع الدین بن شاہ ولی اللہ دہلوی

۶۔ محقق طوسی کی معیار لاشعار کی شرح میزان الافکار مصنفہ مفتی سعد اللہ بن نظام الدین مراد آبادی

۷۔ محصل العروض شرح محصل العروض: مفتی سعد اللہ مراد آبادی

۸۔ التوجیہ الوافی فی مصطلحات العروض والقوافی: شیخ یوسف علی لکھنوی

۹۔ الدراسۃ الوافیہ فی علم العروض والقافیہ: شیخ محمد بن احمد ٹونکی

۱۰۔ المورد الصافی فی العروض و القوافی : شیخ محد بن حسین یمانی مالوی

۱۱۔ میزان الوافی فی علم العروض والقوافی : شیخ محمد سلیم بن محمد عطا جونپوری

۱۲۔ رسالہ در فنِ عروض و قافیہ : شیخ عبد القادر بن محمد اکرم رامپوری

۱۳۔ رسالہ مختصر در عروض و قافیہ: حکیم غیاث الدین رامپوری

۱۴۔ رسالہ مختصر در عروض و قافیہ: سید کرامت علی کجگانوی جونپوری

۱۵۔ رسالہ مختصر در عروض و قافیہ: سید نعمت حسین جونپوری

۱۶۔ الوافی فی العروض والقافیہ : شیخ شمس الدین فقیر

۱۷۔ رسالہ مرأۃ العروض: شیخ نوازش علی حیدر آبادی

۱۸۔ مجمع البحرین:مفتی تاج الدین بن غیاث الدین مدراسی

۱۹۔ رسالہ منظوم در علمِ عروض: شیخ عبد القادر بن خیر الدین جونپوری

۲۰۔ مفتاح العروض: مولوی عباس علی خاں

۲۱۔ زبدۃ العروض: سید محمد مومن۔[۲۶]

مذکور تمام کتابوں میں میر شمس الدین فقیر کی کتاب حدائق البلاغت اس لیے اہم ہو جاتی ہے کہ مولانا امام بخش صہبائی اور دیگر لوگوں نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا جس سے اردوں داں طبقے نے اس کتاب سے بیش از بیش استفادہ کر سکا۔ ابتداً اردو میں عروض پر جو کتابیں لکھی گئیں ان میں فارسی کتابوں کی تقلید کی گئی۔ اس لیے اردو عروض کی تفہیم میں فارسی عروض بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ اس کے بغیر اردو عروض کی تفہیم ممکن نہیں۔

حواشی:

۱۔ زمانہ، جنوری ۱۹۴۲، ص،۱

۲۔ زمانہ، جنوری ۱۹۴۲، ص ۱۲

۳۔ ساقی کراچی، جوبلی نمبر ۱۹۵۵، ص، ۳۱۵تا۳۱۶

۴۔ ' تحقیقِ انتقادی در عروضِ فارسی و چگونگی تحول اوزانِ غزل' ، انتشاراتِ دانشگاہِ تہران، ۱۳۲۷ھ ص ۱۵

۵۔ ' تحقیقِ انتقادی در عروضِ فارسی و چگونگی تحول اوزانِ غزل' ، انتشاراتِ دانشگاہِ تہران، ۱۳۲۷ھ ص ۲۰

۶۔ وزنِ شعر فارسی، پرویز ناتل خانلری، انتشاراتِ توس، اول خیابان، دانشگاہ تہران ۱۳۶۷، ۵۶ تا ۷۷

۷۔ دیکھیے -مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، جلد پنجم، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور، ص۶۶۹

۸۔مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور۶۹۷تا۶۹۸

۹۔مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور۶۹۹

۱۰۔مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور ص۷۰۰

۱۱۔ المعجم فی معایرِ اشعار العجم، شمس الدین ابنِ قیس رازی بیروت، ۱۹۰۹، ص ج

۱۲۔مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور ۷۰۰

۱۳۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور ص۷۰۱

۱۴۔ دیکھیے ۔مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبی مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور ۷۰۱تا۷۰۲

۱۵۔مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور ص۷۰۳

۱۶۔مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلد ہنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور ۷۰۳

۱۷۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور ص۷۰۳

۱۸۔مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ،جلدپنجم، تنقیدِ شعرالعجم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی ، مجلسِ ترقیِ ادب، کلب روڈ لاہور ص۷۰۶تا۷۰۷

۱۹۔ مقدمہ المعجم فی معایرِ اشعار العجم ص، ھ، و، بیروت ۱۹۰۹

۲۰۔ مقدمہ المعجم فی معایرِ اشعار العجم ص، یب بیروت ۱۹۰۹

۲۱۔وزنِ شعر فارسی، اشاعتِ ثانی ۱۳۴۷، انتشاراتِ توس ، دانگاہِ تہران، ص۱۶۸

۲۲۔وزن شعر فارسی ،اشاعتِ ثانی ۱۳۴۷ ، انتشاراتِ توس، دانگاہِ تہران ص ۱۷۱تا۱۷۲

۲۳۔ وزنِ شعر فارسی ، اشاعتِ ثانی ۱۳۴۷ ، انتشاراتِ توس، دانگاہِ تہران، ص، ۱۷۲

۲۴۔وزنِ شعر فارسی ، اشاعتِ ثانی ۱۳۴۷ ، انتشاراتِ توس، دانگاہِ تہران، ص۱۷۳

۲۵۔ Contribution of India to arabic Literature page No.208,1965,Lahore

۲۶۔اسلامی علوم و فنون :ہندوستان میں -از مولانا حکیم سید عبد الحی، ترجمہ مولانا ابولعرفان ندوی، درامصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۷۰ء میں ص ۶۲ تا ۶۴

ہریانوی اور اُردو زبان کی ثقافتی مماثلت: لسانیاتی و مساحتی مطالعہ

ڈاکٹر عمران اختر
شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج خانیوال، پاکستان
Email:imeehasrat@gmail.com
Cell No:923006357936

Cultural Similarities of Haryanvi and Urdu Language:A linguistic study & survey

Abstract:

It is a sociolinguistic survey to know about the influence of cultural similarities and differences among Haryanvi and Urdu Language and its different regional languages on the local verities of the dialects,especially on Haryanvi, Saraki / Multani, Punjabi,Urdu and its Subdialects. It also overview the social and cultural bindings to Haryanvi, Punjabi and Siraiki's different accents.Whereas this research paper investigates the geographical linguistic background of Haryanvi language,its regional dialects of Haryanvi language,its origin and traces the emergence, and interaction of new regional varieties of these languages with local dialects.with the help of the classical linguistic theories ,this paper emphasis on the cultural and social bindings of Haryanvi and Urdu Language as well.

زبان ثقافتی و تہذیبی رشتوں سے بندھی ہوتی ہے۔ معاشرتی رویے اس کے ابلاغ کے لیے جواز فراہم کرتے ہیں ۔ زبان کی انفرادی و اجتماعی ترویج و اشاعت کے لیے افراد آلہ کار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کسی بھی خطے کی زبان تہذیبی و ثقافتی اقدار و روایات کی پابند ہوتی ہے۔ زبان نہ تو ایسی جامد ہے کہ اس کو ابلاغ کے لیے بیرونی و اندرونی محرکات درکار ہوں اور نہ اتنی محرک کہ از خود ہی تنہا اپنی روایات و اقدار کے برخلاف ابلاغ کے عمل سے گزرتی رہے۔ زبان، سماج، تہذیب و تمدن اور ثقافتی اقدار و روایات کسی بھی خطہ کی تہذیبی زندگی کے عکاس ہیں ۔ تہذیب انسانوں کے آپسی طرز تمدن اور طریقہ معاشرت کے سبب ہی وجود میں آتی ہے جب کہ کسی بھی تہذیب میں رسومات محض ثقافتی ورثے کی منتقلی کا نام ہے نہ کہ تہذیبی ارتقاء کی بنیادی وجہ۔ رسومات کے ساتھ ساتھ جغرافیائی ماحول اور تبدیلیاں بھی سماجی اکائیوں کی ساخت اور رشتوں کے نظام میں محض عارضی حوالہ تو ہو سکتا ہے مگر بنیادی نہیں۔ سماج اور تہذیب میں تغیر پذیری کا براہ راست اثر زبان پر پڑتا ہے اسی لیے لسانی ارتقاء میں تہذیبی عوامل سب سے زیادہ کارفرما ہوتے ہیں۔ شعوری اور غیر شعوری طور پر بھی تہذیبی زندگی کی عکاسی قوموں کے اجتماعی شعور میں با آسانی دیکھی جا سکتی ہے۔ جبکہ یہاں ایک اور بات بھی با آسانی کہی جا سکتی ہے کہ تہذیبی زندگی قوموں کے لسانی پہلوؤں کو سامنے رکھتے ہوئے لسانی تاریخ سازی کی جانب سفر کرتی ہے۔ زبان، سماج اور تہذیب کے اس ارتقائی سفر کے بارے میں خلیل صدیقی لکھتے ہیں کہ:۔

"اگرچہ نجی اور سماجی تقاضوں نے انسان سے زبان تخلیق کرائی تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ زبان سماجی ارتقاء کا وسیلہ بنتی رہی ہے۔ انسان کے تمام ذہنی و جذباتی تجربے زبان کے سانچوں میں ڈھلتے، روایات بنتے، بگڑتے اور مستقل ہو رہے ہیں ۔ اس طرح

انسان کی اجتماعی زندگی میں تنظیم اور نکھار پیدا ہوتا ہے۔ انسان کے اس بیش بہا اکتساب نے اس کی زندگی کے ہر پہلو اور ہر شعبے کو اپنا مرہون منت بنایا ہے۔ سماجی زندگی کی کوئی ایسی سطح نہیں ہے جس میں زبان کا سکہ نہ چلتا ہو"(۱)

زبان جس کا سب سے اہم منصب ہی سماجی ہے اور سماجی اداروں نے مذہب، اخلاقیات سیاست اور تعلیم و تنظیم کو ایک مربوط صورت میں پیش کیا ہے۔ زبان جہاں عمرانی مسائل کے حل کی جانب کوشاں ہے وہیں اس کی مدد سے انسان کی فکری و ذہنی اکتسابی واجتہادی صورت گری ایک تہذیب اور نسل سے دوسری میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ زبان سماج کی ہر سطح اور ہر ورثے پر اثر انداز ہو کر اظہار و ابلاغ کی تنظیم سازی کرنے میں مصروف عمل ہے۔ زبان کی جڑیں سماجی اور تہذیبی اقدار سے لپٹی ہوتی ہیں جس کا تعلق نہ صرف بولنے والے کی زبان سے وابسطہ ہوتا ہے بلکہ سننے والا بھی اس کا عکس اپنی تہذیبی زندگی میں محسوس کرتا ہے۔ زبان اور سماج کا یہ رشتہ قومیت سے مربوط ہو کر ثقافتی اقدار وروایات کے بنانے میں مصروف عمل رہتا ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری زبان، سماج اور معاشرتی ضرورتوں کے باب میں لکھتے ہیں کہ:۔

> "زبان انسان کی سماجی اور معاشرتی ضرورتوں کی ایجاد ہے۔ ہر زبان اپنی ارتقائی منزلیں سماجی زندگی ہی کر سہارے طے کرتی ہیں اور اس کے زیر اثر اس کی صورت اور معنی میں تبدلیاں رونما ہوتی ہیں۔ کسی زبان کے عروج وزوال کی داستان کو دراصل کسی قوم کی تاریخ سمجھنا چاہیے۔ بات یہ ہے کہ زبان بھی اپنے بولنے والوں کی طرح اپنے سماجی محرکات و عوامل کی پابند ہوتی ہے"۔(۲)

تہذیب کا تعلق چونکہ انسانی اکتسابات واجتہادات سے بہت گہرا ہوتا ہے۔ زبان چونکہ تہذیبی اقدار، مادی پہلو یا خارجی عناصر اور تجریدی یا غیر مرئی عناصر کے مرہنون منت ہوتے ہیں لہذا کسی بھی تہذیب کے اصل خال وخد کو تلاش کرنا بے حد مشکل ہو جاتا ہے ۔یہ بات بھی لسانی نقطہ خیال کے مطابق درست ہے کہ خدوخال نہ تو دائمی ہوتے ہیں اور نہ ہی عارضی۔ تاہم خاص لسانی اکائی تہذیبی زندگی پر دائمی اثرات مرتب کرتی ہے۔ زبان اور سماج کے اس رشتے میں تیسری چیز جو زبان کو غالب یا مغلوب کرنے کا سبب بنتی ہے وہ سیاسی عدمِ استحکام ہے۔ سیاسی غلبہ جہاں محکوم تہذیب کی اخلاقی برتری کو پامال کر دیتا ہے وہیں غالب سیاسی اشرافیہ کی زبان اُس خطہ کی مرکزی زبان کی حیثیت بھی اختیار کر لیتی ہے۔ مسلمانوں کی خطہ ملتان میں آمد اور حکمرانی سے جو تہذیبی ولسانی تبدلیاں اس خطہ میں پیدا ہوئیں، وہ جدید ہند آریائی زبان کی صورت میں ہمارے سامنے آج تک موجود ہیں۔ یہ بات ارتقاء کے باب میں بے حد اہمیت رکھتی ہے کہ تہذیبی ارتباط کی نوعیت چاہے جیسی بھی ہو مغلوب تہذیب غالب تہذیب کی بیوہاری صورتوں، تہذیبی برتری اور تنظیمی اصول و قواعد کو اپنے لسانی حوالوں میں شامل کرنے پر خود کو پابند خیال کرتی ہے۔ اشرافیہ کی زبان مغلوب تہذیب کی زبان میں دخیل الفاظ کی حد سے زیادہ تہذیبی استعارے پر بھی مصر نظر آتی ہے جبکہ یہی سیاسی اور لسانی برتری تہذیبی زندگی کو متاثر کرنے کا سبب بھی بنتی ہے۔ یہی حال اُردو زبان کے بارے میں بھی صادق آتا ہے جس نے نہ صرف خطہ ملتان بلکہ پوری سرائیکی تہذیب اور تمدن کو بھی اپنے حصار میں جکڑ رکھا ہے۔ اس باب میں ڈاکٹر نصر اللہ خان لکھتے ہیں کہ:۔

> "اُردو جنوبی اشیا کے مسلمانوں کی تہذیبی و تمدنی اسطور، ثقافتی تشخص کی علامت، سماجی اقدار کی سب سے بڑی آئینہ دار ہے۔ اس کی روح میں برصغیر کی تمام زبانوں کی ابلاغی معنویت سانس لیتی ہے، اس زبان کے مآخذات اور رشتے سرائیکی زبان اور دھرتی کے کے ساتھ جڑے ہوتے ہیں"۔(۳)

لغت کی قدیم کتابوں میں جو کہ چودھویں صدی عیسوی سے لے کر اٹھارویں صدی عیسوی تک شائع ہوئیں ان میں بھی اُردو زبان کے لیے ہندی یا ہندوی ہی درج ملتا ہے۔ اس کے بعد تزکِ بابری میں بھی ایک طویل عرصے تک اُردو شاعری کے لیے "ریختہ" کا لفظ بولے جانے کے ہی کے آثار ملتے ہیں۔ خطہ ملتان میں بھی چونکہ ایک طویل عرصے تک فارسی کا دور دوراں رہا لہذا عرب مورخوں اور سیاحوں نے بھی اپنی کتابوں میں ایک طویل عرصے تک اُردو کے لیے 'ہندوی' کا نام ہی استعمال کیا۔ فارسی چونکہ اکثریتی زبان کا درجہ رکھتی تھی لہذا اُس نے یہاں کی مقامی زبان ہندوی پر بھی اپنے اثرات مرتب کرنا شروع کئے لہذا فارسی اور ہندوی کے اشتراک سے بعد ازاں اُردو کے لئے ریختہ کا لفظ بولا جانے لگا۔ ریختہ جو کہ فارسی زبان کا لفظ ہے اور جس کا مصدر ریختن ہے جو کہ بنانا، اختراع کرنا یا نت نئے سانچے میں ڈھالنے

کے معنوں میں کیا جاتا ہے ۔ ریختہ کی اصطلاح کو امیر خسرو نے موسیقی کی اصطلاح کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ فارسی خیال کو ہندی زبان کے باہم ملاپ واتحاد کے باعث ایسے کلام کو ریختہ کہا جانے لگا جس میں آدھا لفظ ہندی اور آدھا فارسی زبان کا ہوتا تھا۔اُردو زبان کے لئے لفظ ”ریختہ“ کے استعمال کیے جانے کی بھی یہی توجیح سمجھ میں آتی ہے ۔ اکثر لسانی محققین اس بات پر متفق دکھائی دیتے ہیں کہ اُردو ترکی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی لشکر یا پڑائو کے ہیں ۔ ترکی زبان کی لغت میں بھی اردو زبان کو ”ORDU“ ہی لکھا گیا ہے۔ تاریخ کی کتابوں میں سے تزک بابری میں ہندوی کے بعد اس زبان کو اُردوئے معلی، اُردوئے غلیا، اُردوئے ظفر قرین، اُردوئے لشکر، اُردوئے عالی اور اُردوئے بزرگ جیسے ناموں سے پڑھا اور لکھا جاتا رہا ہے۔ جس کا ثبوت اکبر کے زمانے کی تاریخی کتب میں بھی ملتا ہے، بہر حال زبان کے لیے شاہ جہاں نے سب سے پہلے ’ اُردوئے معلی ‘ کا لفظ استعمال کیا جو شاہ جہاں کی درباری زبان کے لیے بھی بولا جاتا تھا۔ جس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ”اُردوئے معلی“ خاص درباری لوگوں کی زبان تھی نہ کہ عام لوگوں کی زبان۔ العرض اُردوئے معلی کو ٹکسالی زبان کہا جا سکتا ہے نہ کہ خاص اُردو زبان۔ شاہ جہان کے بعد بے شمار شعراء نے ”اردوئے معلی“ کی اصطلاح استعمال کی ان میں میر تقی میر کے نکات الشعراء میں سراج الدین خان (۱۷۲۶ء۔۱۷۵۷ء) آرزو نے اپنی لغت کی کتاب ” نوادار الفاظ“ میں اور عطا حسین خان تحسین نے اپنی کتاب ” نوطرز مرصع“ میں اُردوئے معلی کا لفظ بارہا استعمال کیا ہے۔ اس کے بعد کثرت استعمال اور عام لوگوں کی زبان ہونے کے ناطے اس زبان ” اُردوئے معلی“ سے معلی کا لفظ حذف ہو گیا اور اب براہ راست ”اُردو“ مستعمل ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:۔

> ”حقیقت میں یہ وہی زبان ہے جس کا ظہور ابتدائی شہر ملتان میں ہوا اور لاہور میں پرورش پائی، پھر دہلی پہنچی تھی اور یہ زبان صدیوں کے میل ملاپ اور تہذیبوں کے استعمال کی پیداوار ہے“(۴)

مغربی مستشرقین جارج گریرسن، چارلس لائل، گارسین دتاسی اور جان بمیز سمیت بے شمار مشرقی لسانی محققین نے بھی اُردو کی ابتداء کا زمانہ مغل دور حکومت کو ہی قرار دیا ہے۔ اس دور میں اُردو کو درباری سرپرستی حاصل تھی جس نے اس زبان کے اثر و رسوخ کو بہت حد تک قبول کر لیا تھا۔ بعد ازاں مسلمانوں کے دہلی پر حملے نے اس زبان میں عربی اور فارسی کے الفاظ و محاورات باضابطہ طور پر استعمال ہونا شروع ہوئے۔ اسی بنا پر مرزا جان تپش سمیت بہت سے مصنفین دہلی کی زبان کو ہی اردو زبان کی اصل قرار دیتے ہیں ۔ اس باب میں ’پنجاب میں اُردو‘ کے خالق حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں کہ:۔

> ” جب ہم اُردو کے ڈیل ڈول، اس کی ساخت اور وضع قطع کو دیکھتے ہیں تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا ڈھنگ اور ہے اور برج بھاشا کا رنگ اور ہے دونوں کے قواعد واضوابط و اصول مختلف ہیں“(۵)

جہاں تک سوال اُردو زبان کے صوتی وصرفی قواعد میں مماثلت کا ہے تو یہ بات اپنی جگہ بے حد اہمیت رکھتی ہے کہ اس زبان کے صوتی قواعد زیادہ تر فارسی قواعد کے قریب تر دیکھائی دیتے ہیں ۔ عربی زبان کی بیشتر الفاظ اس کے ذخیرہ الفاظ میں اضافے کا باعث بنے لہذا اس صرفی قواعد میں عربی زبان کے قاعدے بھی دیکھنے میں آتے ہیں۔ ملتانی زبان کو اس خطہ کی قدیم زبان ہونے کا شرف حاصل ہے لہذا اس مقامی زبان ہونے کے ناطے سے اُردو زبان پر اس کے اثرات پڑنا ایک یقینی امر ہے۔ خطہ ملتان کا پنجاب میں شامل ہونا بھی اس خطہ کی لسانی زرخیزی کی ایک بنیادی وجہ قرار پاتا ہے۔ چونکہ اس خطہ میں پنجابی زبان کے بولنے والے افراد بھی کثرت میں آباد رہے، لہذا ملتانی زبان اور پنجابی بولنے والے افراد نے آپس میں بات چیت کے لیے ایک بیچ میل قسم کی زبان کی تشکیل میں اپنا کردار ادا کیا۔ اُردو پر ملتانی زبان کے اثر و مماثلت کے باب میں حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں کہ:۔

> ”اُردو برج بھاشا کے مقابلے میں پنجابی بالخصوص ملتانی سے مماثلت و مرتبہ رکھتی ہے“(۶)

اُردو زبان کی اس مختصر ثقافتی تعبیر کے بعد اب گفتگو اس بات کا تقاضا کر رہی ہے کہ کسی قدر ہریانوی زبان کی جغرافیائی، لسانی اور ثقافتی پہلوئوں پر بھی بات کرتے ہوئے بات کو آگے بڑھایا جائے۔ اس باب میں بیان ہے کہ ہریانہ کی وجہ تسمیہ ہندو قوم کے خدا وشنو کی مناسبت سے ’ہری رام‘ یعنی ہری سے منسوب ہے۔ ہری سنسکرت لفظ ہے جس کا مطلب ’سبز‘ ہے جبکہ اس کے تحقیق سے وابسطہ افراد کا خیال ہے کہ ’ہریانہ‘ سنسکرت لفظ ’ ہریت‘ یعنی

سبزہ اور 'آریانہ' یعنی جنگل سے ماخوذ ہے لہٰذا اس پورے لفظ ہریانہ کا مطلب ہے کہ 'سبز جنگلات'۔ اس خطہ میں دو تہذیبوں سندھ اور ویدک کے آثار نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ رکھی کٹوی اس صوبے کا قدیم ترین علاقہ ہے جو کہ ضلع حصار کا ایک گائوں ہے اس کی تاریخ پانچ ہزار سال پرانی ہے۔ جغرافیائی تناظر میں صوبہ ہریانہ کے شرق میں نیو دہلی، اتر پردیش، اتر انچل، مغرب میں راجستھان کا صحرائی خطہ، چندی گڑھ اور پنجاب، شمال میں ہماچل پردیش جبکہ جنوب میں ہریانہ آباد ہے۔ جغرافیائی اور لسانی نقطہ خیال میں یہ علاقہ دو بنیادی خطوں پر مشتمل ہے جس میں سے ایک بانگر اور دوسرا ہریانہ ہے۔ بانگر میں بانگڑی زبان بولی جاتی ہے جس کو گریرسن نے بانگڑو بھی کہا ہے (۱) جبکہ ہریانہ میں ہریانی زبان بولی جاتی ہے چونکہ اس زبان کو زیادہ تر جاٹ برادری یا قوم زیادہ بولتی ہے لہٰذا اسی نسبت سے اس کو 'جاٹو' کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ بعد ازاں اس خطہ کو ہریانہ کھادر اور ہریانہ بانگر بھی کہا جانے لگا۔ پڑھے لکھے افراد اس خطہ کی زبان کو ہریانوی جبکہ ان پڑھ اور مقامی افراد اس کو "دیسوالی" اور کہیں کہیں "دیساری" کے مقامی ناموں سے بھی پکارتے ہیں۔ ہریانوی اور اردو کے باہمی تعلق کے بارے میں سید محی الدین قادری زور لکھتے ہیں کہ:۔

> "یہاں ایک اور بات مد نظر رکھنی چاہیے کہ اردو پر بانگڑو یا ہریانوی کا قابل لحاظ اثر ہے۔" (۷)

اس خطہ ہریانہ کی لسانی تشکیل میں مغربی ہندی کی بولیوں بُرج، قنوجی، بندیلی اور کھڑی بولی سمیت سنسکرت زبان کا بھی عنصر نظر آتا ہے۔ ہریانوی یا بانگڑی زبان کا ذخیرہ الفاظ اپنی مقامی بولیوں، ذیلی بولیوں، تحتی بولیوں اور مغرب کی بے شمار چھوٹی چھوٹی زبانوں کی آمیزش سے تشکیل پاتا ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:۔

> "اردو، برج، ہریانی، قنوجی، بندیلی کا مشترک لسانی سرمایہ مغربی ہندی ہے۔" (۸)

تاریخی و جغرافیائی تناظرات کی روشنی میں اگر دیکھا جائے تو لسانی آبیاری کے اس عمل میں مغربی ہندی نے ہریانوی کے نہ صرف صرفی و نحوی پہلوئوں کو متاثر کیا بلکہ اس خطہ کی تہذیب و ثقافت کا بھی اس میں خاص عمل دخل نظر آتا ہے۔☆۳ ہریانوی زبان بولنے والوں کے اس خطہ میں ہریانوی تہذیب کی بھرپور عکاسی بھی یہاں کے میلوں، تہواروں، شادی بیاہ کی رسموں اور محافل میں خاص طور پر دیکھنے میں آتی ہے۔ اس خطہ میں ہریانوی رقص گگا، پھاگ، جھومر، دھمال، دھومر، چٹی، کھور یا سمیت مقدس ناچ گنگورے پوجا اور سوانگ بھی بے حد مقبول ہیں۔ راس لی لا اور لور خاص ہریانوی رقص ہیں جو یہاں کی ہریانوی زبان بولنے والے خواتین میں بہت پسند کیے جاتے ہیں۔

ہریانوی ثقافتی اہمیت کے باب میں یہ بات بھی پیشِ نظر رہے کہ ہریانوی خواتین زیور میں چوٹی، جھومر، کوکلی، ٹیکہ، جک، بجنی، بالا، جھمکے، مُرلی، پتے، ڈنڈیاں، میخ، لونگ، کوکا، ہنسلی، تلڑی، توڑے، گلو بند، گلسری، کنٹو مالا، چمپا کلی، آرسی، کنگن، بازو بند، پہنچی، چھن، ہتھ ھول، رم جھول، سُوت، پازیب، جھاتوری، چمک چوڑی وغیرہ سے بخوبی ہوتا ہے جو یہاں کی ہریانوی زبان، جھاتوری، چمک چوڑی وغیرہ سے بخوبی ہوتا ہے جو یہاں کی ہریانوی زبان بولنے والی خواتین خصوصیت کے ساتھ تہواروں اور شادی بیاہوں میں زیب تن کرتی ہیں۔ ہریانوی ثقافت میں ہریانوی قوم کی چھتیس شاہی خاندانوں اور تقریباً ساڑے پانچ ہزار گوتوں (قبائل) کا ذکر ملتا ہے۔ اس قوم کے افراد نے افغانستان سے لے کر راس کماری تک ایک طویل عرصے تک حکمرانی کی۔ زمانہ قدیم میں ہریانوی فرد کھشتری کے لقب سے مشہور تھے۔ ہندوستان کی پوری تاریخ راجپوتوں کے اذکار سے بھری پڑی ہے اور ان میں زیادہ تر کا تعلق ہریانوی زبان بولنے والوں میں سے تھا۔ یہ قوم تاج و تخت کے شاہی قوانین سے مکمل آگاہ تھی اور فن سپاہ گری، تلوار زنی اور شمشیر زنی میں اِن کا ثانی ملنا مشکل تھا۔ اس قوم میں جہاں ہریانوی رسم و رواج کا امتزاج نظر آتا ہے وہیں ان میں تہذیبی زندگی کے آثار بھی نمایاں ہیں۔ ہریانی گوتوں میں شادی بیاہ و مرگ کی رسوم دیگر قبائل سے یکسر مختلف ہیں۔ ان کے ہاں رسوم و رواج گویا جدید و قدیم کا سنگم ہے جبکہ بسا اوقات دو تہذیبوں میں ٹکرائو کی صورتحال بھی بخوبی دیکھی جا سکتی ہے۔ ہریانوی کی قدیم رسومات میں سے ایک 'سوئمبر' کی رسم ہے جس میں راج کمار راج کماری سے بیاہ رچانے کے لیے اپنی ہی گوت کے دیگر افراد سے تلوار زنی و دیگر مقابلوں میں سبقت لے جانے کی کوشش کرتا ہے اور اصلاً یہ رسم تھی جس میں راج کمار کو ایک بھاری چٹانی پتھر اٹھا کر باقی افراد کے سامنے اپنی طاقت کا اظہار کرنا ہوتا تھا۔ سیتا اور

رامائن اس رسم کے بنیادی کردار تھے۔ اسی طرح پھول مالا کی رسم بھی سوئمبر کی طرح اب اس قوم میں قریباً ناپید ہی ہو گی ہے۔ اس کے علاوہ رشتہ کی تلاش کا کام ہریانوی قوم میں نائی کے سپرد ہوتا ہے۔ شادی بیاہ کی رسومات رشتہ کی تلاش سے شروع ہو جاتی ہیں اور منگنی کی رسم لڑکے اور لڑکی دونوں جانب سے باقاعدہ ادا کی جاتی ہے۔ بعد ازاں چھٹی لکھنا جو کہ لڑکی والوں سے مخصوص رسم ہے کے بعد چھٹی کھلنا جو لڑکے والوں کے ہاں کھلتی ہے اس کے بعد ماہیے یا مائیوں بیٹھنا، بان یعنی اُبٹن لگانا، ڈھولک وار پھیر، پٹڑا اتارنا، مہندی، بھات، سہرا چوٹی، سہرا بندی، گھڑ چڑھی، جنیت یعنی برات، سہہ بالا، سمدھ ملادا، میل، نکاح بدکی تقسیم، بری اور بریوا، وداع یا رخصتی (اس کو بداعی کے مخصوص نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے) بارت کی رخصتی، بارت کی گھر واپسی، بار رکائی، دلہن کا استقبال، سند دکھائی، ولیمہ، مکلاوہ، منڈھا جھیکائو جیسی بے شمار رسومات قابلِ ذکر ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان کی رائے اس ضمن میں بنیاد کی حیثیت رکھتی ہے کہ:۔

> "قدیم اردو کی تشکیل براہ راست ہریانی کے زیر اثر ہوئی ہے۔ اس پر رفتہ رفتہ کھڑی بولی کے اثرات پڑے ہیں۔" (۹)

ہر زبان کے صوتی ڈھانچے میں ۳ پہلو خاص طور پر نمایاں ہوتے ہیں ، فعلی، انفعالی جبکہ تلفظ (Phonation) اور سماع (Audition) باہم مدغم ہو کر صوتیات کو جنم دیتے ہیں۔ اسی قسم کی صورتحال ہریانوی زبان کے بارے میں بھی ہے، لہٰذا یہ ضروری امر ہے کہ کسی بھی زبان کے صوتیوں (Phonemies) پر گفتگو کرتے وقت یہ دونوں پہلو زیر غور رہیں۔ اس کے بعد صوتیہ کی باری آتی ہے۔ منہ سے نکلنے والا صغیر سلسلہ لفظ یا کلمہ جبکہ کبیر سلسلے کو مکمل جملہ یا فقرہ کہا جاتا ہے اور اس کو صوتیہ کہا جاتا ہے۔ ان دونوں سلسلوں کی تقسیم قوت سامعہ، آلات سامعہ، فاصلہ اور شعور و ادراک پر منحصر ہوتی ہے۔ نظام اصوات میں علامات کا بھی بڑا محل دخل ہوتا ہے اس کے علاوہ صوتیے، ہائیہ آوازیں، روزمرہ اور محاورہ، مرادفی مرکبات، دخیل الفاظ کی شناخت اور ہائے نسبت وغیرہ انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔

اس زبان کے بولنے والے چونکہ ہریانہ متحدہ ہندوستان سے ہجرت یا نقل مکانی کر کے جہاں جہاں میں آباد ہوئے وہ اپنے ساتھ اپنی تہذیب اپنا تمدن اور اپنی زبان بھی لائے۔ ہریانوی زبان بولنے والوں کی اکثریت راجپوت قوم سے تعلق رکھتی ہے لہٰذا زبان و ادب کے بیان سے قبل ضروری ہے کہ راجپوت قوم کے عادات و خصائل اور راجپوتی رسم و رواج سے واقفیت حاصل ہو جائے کیونکہ رسم و رواج کسی بھی قوم، قبیلے یا گوت کی زبان کی طرح علیحدہ تشخص رکھتا ہے۔ کسی بھی علاقہ، خطہ، تعلقہ یا قوم کی رسم و رواج اور لوک گیت لکھ لینے سے اس کی تاریخ خود بخود مرتب ہو جاتی ہے۔

راج + پوت میں راج بمعنی حکمران یا مملکت جبکہ پوت ہریانوی میں بیٹا کو کہا جاتا ہے۔ جس کو ہندی میں راج پتر بھی کہا جاتا ہے یعنی راج کا حاکم یا راجا کا بیٹا یا حکمران خاندان کا فرد مراد ہے۔ راجپوت دراصل ویدک نظامِ حکومت میں شامل کھشتریوں کی اولاد ہیں بعد ازاں ان کے مزید قبائل یا گوتیں سورج اور چاند دیوتا کی اولاد کہلوانے لگیں اور سورج بسنی اور چندو بسنی راجپوت کے نام سے مشہور ہوئیں۔ مغربی مفکرین یا غیر ملکی سیاحوں کے نزدیک راجپوت بیرونی حملہ آوروں کی اولاد "ہونوں" سے تعلق رکھتے ہیں۔ راجپوتوں کو دو بڑے گروہوں ملکی اور غیر ملکی میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ان راجپوتوں کو مزید گوتوں چوہان، چالوکیہ، گورجر میں تقسیم کیا جاتا ہے جو غیر ملکی راجپوت گروہ کہلاتے ہیں جبکہ ملکی راجپوت گروہ میں راشٹر کوٹ دکن کے، راٹھور راجپوتانہ کے جبکہ چنڈیل اور بندیلے بلکھنڈ کے بہت زیادہ مشہور ہیں۔ غیر ملکی راجپوتوں نے ہندومت قبول کیا اور متحدہ ہندوستان میں اپنی چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم کر لیں۔ یہ تمام راجپوت آریہ نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ اس نسل نے ویدک دھرم اور بدھ مت کی تین ہزار سالہ تاریخ میں اپنی تہذیبی و تمدنی زندگی کی ارتقائی منازل طے کیں اور ساتویں صدی عیسوی میں بدھ ازم اور برہمنیت کی طویل ذہنی و جنگی مصاعی کی بدولت اور کشمکش کے نتیجے میں ہندو تہذیب روبہ زوال ہوئی تو یہ کھشتری یا فوجی باغیوں کے روپ میں پورے ہندوستانی میں پھیل گئے اور انہوں نے اپنی طاقت جوان مردی اور شجاعت کے بل بوتے پر اپنی الگ الگ ریاستیں اور چھوٹی چھوٹی حکومتیں قائم کر لیں۔ خود کو راجپوت یعنی حاکم کا بیٹا کہلوانے لگے اور انہوں نے اپنی اپنی ریاستوں میں قوانین مرتب کیے۔ بعد ازاں جب دین محمدی ﷺ کی واحدانیت کا پرچار اس خطہ میں ہوا تو یہ راجپوت بھی مشرف بہ اسلام ہوئے اور ایک ہی بنیادی نسل

میں متحد ہو گئے۔ مسلمانوں کی آمد کے وقت اجمیر شریف میں چوہان، قنوج میں راٹھور، دہلی میں تنور، بنگالہ میں سین، گجرات میں مرلھی، جوڑا، چالوکیہ، بگھیلا، لاہور میں بندیلے جبکہ دکن میں امرائوئی پر اندھیرا، میسور پر ہوئے سالہ، کانجی ورم پر چلوکیہ اور دیوگری خاندان برسرِ اقتدار تھے اور یہ سب کے سب راجپوت کہلواتے تھے۔ اس ضمن میں یہ اقتباس ملاحظہ ہو:۔

> "راجپوتوں کی تشکیل چھٹی اور دسویں صدی عیسوی کے درمیان ہوئی۔ پانچویں صدی کے وسط میں سفید "ہونوں" نے گپتا سلطنت کو تہ و بالا کر دیا۔ آٹھویں صدی تک اُن کی آمد جاری رہی۔ شمالی ہند کا سیاسی نظام تتر بتر ہو کر رہ گیا۔ ان لوگوں کے جتھے ملک کے دور افتادہ حصوں مثلاً آسام اور اُڑیسہ تک جا کر آباد ہو گئے، جگہ جگہ ان کی چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم ہو گئیں اور کھشتریوں کے ساتھ ان کے ازدواجی تعلقات قائم ہو گئے۔ یہ سب ریاستیں ایک دوسری پر برتری حاصل کرنے کی خواہاں تھیں چنانچہ باہمی حدو عداوت کے باعث کوئی متحدہ مرکزی حکومت قائم نہ ہو سکی۔"(۱۰)

بھارت کا پورا صوبہ ہریانہ جس کو Bettle Field of India کے نام سے یاد کیا جاتا ہے یہاں زبانوں کی اختلاط کا ہونا لازمی امر ہے اور اس کثیر اللسانی خطہ میں موجودہ زمانہ میں بھی راجستھان کی خود مختار ریاستوں امور جوت پور، ضلع کانگڑہ سمیت دہلی کے چاروں طرف ۱۵۰ میل تک تقریباً ۵۰ راجواڑوں کی آج بھی مادری زبان ہریانی یا ہریانوی ہے۔ تقسیم پنجاب سے قبل مشرقی پنجاب کی کمشنری انبالہ کی مادری زبان بھی ہریانوی ہی تھی اور چولیستان جنوبی پنجاب میں روہیلے قوم پوری کی پوری ہریانوی زبان بولنے والی تھی۔ کنور نثار احمد اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:۔

> "ہریانی پنجاب کی سب سے بڑی علاقائی زبان ہے۔ پاکستان میں ہریانوی زبان بولنے والے چار پانچ کروڑ افراد ہیں جو پورے پاکستان کے طول و عرض میں منتشر آباد ہیں ۔۔۔۔ پنجاب کی تین علاقائی زبانیں ہریانی، پنجابی اور سرائیکی ہیں۔ اردو اور ہریانوی زبان لازم و ملزوم ہے۔ ہریانوی زبان کو اردو کی ماں کہیں تو بے جا نہ ہو گا۔"(۱۱)

ہریانوی ادبی سرمایہ زمانہ کی شکست و ریخت کی نذر ہو گیا ہے مگر اس کے باوجود اس زبان کے لکھنے والے چونکہ زیادہ تر راجپوت قوم سے تعلق رکھتے ہیں لہٰذا جہاں جہاں ہمیں راجپوت تاریخ ملتی ہے وہیں ہریانوی اور راجپوتی زبان سے تعلق رکھتے ہیں لہٰذا جہاں جہاں ہمیں راجپوت تاریخ ملتی ہے وہیں ہریانوی اور راجپوتی زبان کے ادبی قدیم متون بھی سامنے آتے ہیں۔ اس زبان میں نہ صرف علمی و ادبی سرمایہ بلکہ نقاشی، مصوری اور ہریانوی فنونِ لطیفہ کی بھی ایک کثیر تعداد ہمارے سامنے آتی ہے مثلاً:۔

> "راجپوتوں کی نقاشی اور مصوری (امبر، جے پور، بندیلہ، میواڑ، ماحوہ بشمول کانگڑہ اور گڈھوال کے دبستان) اپنے رومانی ماحول اور دلفریب خطوط کی وجہ سے مشہور ہیں۔ راجپوت ادب جو ہندی، راجستھانی، پہاڑی اور پنجابی میں موجود ہے مختلف انواع کی رزمیہ نظموں، صوفیانہ غزلوں اور عاشقانہ گیتوں پر مشتمل ہے۔ جن کا ممتاز ترین موضوع رادھا اور کرشن کی اساطیری کہانی ہے۔"(۱۲)

زبان، تحتی بولی یا ذیلی بولیوں کی مسلمہ جغرافیائی حدود و قیود اور لسانی ہمواری و یکسانیت کسی طور ممکن نہیں ہے کیونکہ زبان ایک خود رو پودے کی مانند مناسب لسانی آب و ہوا کے باعث اپنا لہجہ تبدیل کر سکتی ہے۔ کسی بھی لسانی گروہ میں مناہج فکر، نفسی کیفیات اور طبعیت و مزاج میں یکسانیت تو شاید ممکن ہو مگر اس گروہ کی صوتی کیفیات یکساں ہونا محال ہے۔ جس طرح مرد اور عورت کے وترانِ صوت ایک دوسرے سے طبعی طور جدا اور الگ ہوتے ہیں بالکل اسی طرح ان کی تکلمی آوازوں، حدود و ارتفاع اور معیاری انحرافات میں خاصا فرق ہوتا ہے۔ ان کے لب و لہجہ اور کیفیت آواز میں اختلاف کے باعث تمیز کرنا بالکل آسان ہو جاتا ہے۔ تاہم علاقائی اثر، نفسی کیفیت اور خاندانی و لسانی مناہج کا اثر لہجہ پر ضرور پڑتا ہے۔ اپنے مخصوص لب و لہجہ میں بات کرتے ہوئے کوئی بھی شخص غیر شعوری طور پر قواعد کی پابندی اور صوتی و لسانی انداز میں یکسانیت کا خیال رکھتا ہے۔ تاہم کسی علاقے میں تھوڑے سے لسانی انحراف، فقروں کی در و بست اور محلِ استعمال کو دیکھ کر یہ قطعاً نہیں کہا جا سکتا کہ یہ مختلف لہجے ہیں یا یہاں کے لوگ کس قسم کی تحتی یا ذیلی بولیاں بول رہے ہیں۔ انحرافات کو نظر انداز کر کے صوتی عادات اور لسانی تجرید کو دیکھنے کے بعد ہی کسی زبان یا اس کے لہجے میں تبدیلی کا پتہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں لسانی محقق خلیل صدیقی لکھتے ہیں کہ:۔

"ہر زبان کے مسلمہ علاقے میں تلفظ گرامر اور کلموں کے انحرافات کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ایک علاقائی اور دوسری سماجی یا طبقاتی۔ جن کی شناخت کے لیے بولی *Dialect* کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک لسانی جغرافیہ ناقابلِ تقسیم لسانی اکائی نہیں بلکہ بہت سی بولیوں کی آماجگاہ ہوتا ہے اور یہ بولیاں اپنی اپنی شناخت کے باوجود اس مجموعی لسانی شناخت کا حصہ ہوتی ہیں جسے ایک مخصوص زبان سے موسوم کیا جاتا ہے۔"(۱۳)

اس لیے ان زبانوں کے نام علاقے کی نسبت سے ہی مروج ہو جاتے ہیں مثلاً ہریانہ کی نسبت سے ہریانوی، ملتان سے ملتانی، سندھ سے سندھی، بلوچستان سے بلوچی، ہندوستان سے ہندی، پنجاب سے پنجابی، گجرات سے گجراتی، میوات سے میواتی، ریواڑ سے ریواڑی، روہتک سے روہتکی وغیرہ۔ چند تحتی بولیاں ایسی بھی ہیں جن کے نام قبائل کی نسبت سے مشہور و مروج ہو جاتے ہیں جیسے مرہٹوں سے مرہٹی، دراوڑ سے دراوڑی، راجپوت سے راجپوتی، آریا سے آریائی وغیرہ۔ اس کی بنیادی وجہ خطہ کی برتری اور قبائل کا ذاتی اثر و رسوخ بتایا جاتا ہے تاہم اس کا مطلب یہ ہر گز نہیں ہے کہ علاقے کی نسبت زبان یا بولی کا جو نام مروج ہے وہ کوئی نئی زبان یا ذیلی تحتی بولی ہی ہو۔ تاہم اس کی لسانی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان کی رائے میں:۔

"اردو اپنی ابتداء اور ارتقاء کے دوران دہلی اور نواح دہلی کی تین بولیوں سے خاص طور پر متاثر ہوئی ہے جن کے نام ہیں۔ ہریانی، کھڑی بولی اور برج بھاشا ان کے علاوہ راجستھانی کی ایک بولی سرائیکی نے بھی ابتدائی عہد میں اردو کو متاثر کیا ہے لسانی اعتبار سے دہلی کا محل وقوع کچھ اس طور پر ہے کہ چاروں بولیاں یہاں آ کر مل جاتی ہیں ۔ گویا دہلی ان بولیوں کا سنگھم ہے۔"(۱۴)

ذیل میں ہم جن علاقائی لہجوں روہتکی، رانگڑی، میواتی، ریواڑی کے مابین اشتراک و انجذاب کا جائزہ لے رہے ہیں ان سب کا مآخذ ہریانوی زبان ہی قرار پاتی ہے۔ لسانی انحرافات اور علاقائی نسبت کے باعث مذکورہ لہجوں میں معمولی فرق دیکھنے میں آتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہریانہ میں بسنے والے افراد جب ہجرت یا ترک سکونت کے باعث ہندوستان کے دیگر خطوں یا علاقوں میں جاکر آباد ہوئے تو اپنی جنم بھومی پر تفاخر یا علاقے کی نسبت سے ہریانوی کہلائے جبکہ ہریانوی کے لیے ہریانہ میں بھی ہریانی لفظ ہی مروج ہے۔ ہریانوی زبان بولنے والے یہ قبائل جب میوات گئے تو میواتی کہلائے اور رہتک گئے تو روہتکی۔ الغرض زبان کا سفر مسلسل ارتقاء پذیر ہے۔ ان مقامی بولیوں میں فرق و امتیاز کو تو باآسانی محسوس کیا جاسکتا ہے مگر زبان یا بولی میں ہونے والے لسانی تغیرات کا پتہ لگانا اتنا آسان نہیں ہے۔ ہر شخص یہ خیال کرتا ہے کہ وہ اپنی آباء کی زبان بول رہا ہے جبکہ زمانی و مکانی انحرافات سمیت معانی و مفاہیم کا ادراک اس کے ذہن میں نہیں ہوتا۔ زبان یا بولی میں ذخیرہ الفاظ وقت کی ضرورت کی سبب سے مستقل بڑھتا رہتا ہے۔ زبان چونکہ اکتسابی روایت کی امین ہے لہٰذا اس میں تبدیلی کے امکان اور غرض و غایت کا ہونا بھی لازمی امر ہے۔ زبان یا بولی کے وہ اجزا جو سماج یا ثقافتی اظہار کے قابل نہیں ہوتے بہت جلد ان کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ تاہم علمی، ادبی شعوری اور ارادی تشکیل لسانی سرمائے سمیت ذخیرہ الفاظ کے بڑھنے میں بھی مدد و معاون ثابت ہوتی ہے۔ زبان یا بولی مسلسل بالیدگی، ارتقاء اور تغیر پذیری کا شکار ہے۔ ان تغیرات کی بے شمار نوعتیں ہو سکتی ہیں جو صوتی، صرفی، معنوی سمیت ثقافتی بھی ہو سکتی ہیں اور تکلمی بھی۔ حرفی، نحوی اور معنویاتی تغیرات کی نسبت صوتی انحرافات زیادہ آسانی سے سامنے آجاتے ہیں۔ اسی سبب سے ہم بولی میں علاقائی نسبت کے ادغام کے باعث اسے ایک نیا لہجہ یا بولی قرار دے دیتے ہیں حالانکہ زبان کے بارے میں ایسا ہر گز نہیں ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ رقمطراز ہیں کہ:۔

"اردو کی جائے پیدائش دہلی اور نواح دہلی تسلیم کر لینے کے بعد کوئی وجہ نہیں کہ ہم قدیم اردو کا رشتہ پنجابی سے استوار کریں۔ زبانیں اور بولیاں ہمیشہ اپنے قرب و جوار کی زبانوں اور بولیوں ہی سے متاثر ہوتی ہیں۔ ایسی صورتحال میں اردو کا ہریانی (جو دہلی اور دہلی کے شمال مغربی علاقے کی بولی تھی) سے متاثر ہونا ایک لازمی امر تھا۔" (۱۵)

ہریانوی باقاعدہ ایک زبان ہے جو فرہنگ، ضرب المثل، محاورات، ذخیرہ الفاظ، ادب، صرفی و نحوی قواعد، صوتی علامات و نظام اور معنوی قوانین رکھتی ہے جبکہ اس کے دیگر علاقائی لہجے روہتکی، رانگڑی، میواتی، راجپوتی اور ریواڑی سمیت دیگر لہجوں کا نہ

تو صوتی و صرفی نظام ہے اور نہ ہی کوئی با قاعدہ رسم الخط یا حروفِ تہجی۔

> "رہتک" صوبہ ہریانہ کی چار ڈویژن میں سے ایک ہے جس میں ۵ اضلاع روہتک پانی پت، سونی پت، جھگار اور کرنال آتے ہیں۔ ہریانہ صوبائی دار لحکومت ہے لہٰذا صوبے کی مرکزی زبان ہریانوی ہی قرار پاتی ہے حالانکہ عہد بہ عہد بولی جانیوالی زبان کا اثرورسوخ اس پورے خطے میں بہت زیادہ ہے لہٰذا یہاں کو ہریانوی بولنے والے افراد جب رہتک جاکر آباد ہوئے تو ہریانوی زبان میں روہتک کا مقامی رنگ بھی شامل ہو گیا اس لیے یہ لہجہ علاقائی نسبت سے "روہتکی" کہلاتا ہے جبکہ اس لہجے میں لسانی اختلاف نہ ہونے کے برابر ہے اور روہتکی لہجہ سارا کا سارا ہریانی لب ولہجہ اور صوتی و صرفی قواعد پر مشتمل ہے۔

اسی طرح کا معاملہ ریواڑی لہجے کے بارے میں بھی ہے۔ ریواڑی صوبہ ہریانہ کے ۲۱ اضلاع میں سے ایک ہے جو گوڑ گائوں ڈویژن کے ۵ اضلاع میں سے ایک ہے۔ یہاں کی اکثریت راجپوت جاٹوں پر مشتمل ہے اور صوبائی دار لحکومت کا ہریانوی رنگ یہاں کی تہذیب و ثقافت سمیت یہاں کہ ریواڑی لہجہ میں با آسانی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ہریانوی زبان بولنے والے جب ہریانہ سے ہجرت یا ترکِ سکونت کے باعث 'ریواڑی' میں آکر آباد ہوئے تو یہاں کے مقامی علاقے کی نسبت سے ان کی زبان بھی ریواڑی کہلائی جبکہ اس لہجے کا بھی صرفی، نحوی اور معنوی سرمایہ ہریانوی زبان سے ماخوذ ہے۔

جہاں تک سوال "میواتی" لہجے کا ہے تو اس کا معاملہ بھی روہتکی یا ریواڑی سے جدا نہیں ہے۔ میوات مسلم اکثریتی ضلع ہے جس میں ۸۷٪ مسلمان آباد ہیں۔ یہ ضلع بھی صوبہ ہریانہ کی ڈویژن گوڑ گائوں میں آتا ہے۔ صوبائی دار لحکومت کے ہریانوی زبان بولنے والے افراد جب ہجرت کرکے میوات آئے تو یہاں کے مقامی رنگ کی وجہ سے یہاں کی ہریانوی زبان میواتی لہجے میں بولی جانے لگی لہٰذا میواتی کہلائی۔

اب رہ گیا سوال رانگڑی اور راجپوتی لہجوں کا تو اس باب میں نہ تو لسانی محققین کے ہاں اور نہ کسی اور ذریعے سے ان لہجوں کی علیحدہ اور جداگانہ اہمیت واضح ہو سکی ہے بلکہ اگر یوں کہا جائے تو بے جانہ ہو گا کہ رانگڑی اور راجپوتی الگ سیکوئی لہجے یا بولیاں ہیں ہی نہیں۔ رانگھڑ اور راجپوت متحدہ ہندوستان کی ۲ بڑی قومیں ہیں اور ان کے ذاتی اثرورسوخ، دبدبہ، قومی تشخص اور قومی جاہ وجلال کے باعث یہ لہجے عرف عام میں مشہور ہوگئے جبکہ یہ دونوں قومیں دراصل ہریانوی اور بانگڑو زبان بولتی تھیں اور آج کے دور میں بھی ان کی زبان ہریانہ کے انہی دو لہجوں کو اپنی روزمرہ بول چال اور مجلسی زندگی میں استعمال میں لاتی ہے۔

جہاں تک سوال ان لہجوں کے مابین اشتراک و انجذاب کا ہے تو چونکہ ہریانوی زبان بولنے والے قبائل اور ہریانہ میں سکونت پذیر کئی نسلیں صدیوں سے ترک سکونت اور ہجرت کے عمل سے مسلسل گذر رہی ہیں لہٰذا جہاں جہاں یہ قبائل جاتے ہیں وہاں وہاں یہ اپنی ثقافتی و تہذیبی اقدار اور زبان بھی ساتھ لے جاتے ہیں۔ یہ افراد خود کو وہاں کے مقامی لوگوں سے منفرد اور جدا کرنے کے لیے اپنی زبان انہی کے مقامی یا علاقائی حیثیت میں بولنا شروع کر دیتے ہیں اور یوں انجذاب کی ایسی صورتحال سامنے آتی ہے کہ معمولی معمولی سے فرق و امتیاز کے ساتھ آج کے دور تک آتے آتے یہ تمام لہجے اس حد تک آپس میں مدغم ہوگئے ہیں کہ کسی بھی لہجے کی الگ سے شناخت نہیں کی جاسکتی۔ تاہم ہریانوی زبان کی واضح چھاپ اِن لہجوں میں آسانی سے معلوم کی جاسکتی ہے۔ ان لہجوں کے مابین اشتراک وانجذاب کی یہ ساری صورتحال اس بات کی متقاضی ہے کہ ان لہجوں کو بولی اور زبان کے فرق و امتیازات کو سامنے رکھتے ہوئے پرکھا جائے تاکہ لسانی اور لسانیاتی پہلوئوں سمیت ان لہجوں کی از سرِ نو بازیافت کے عمل سے واقفیت حاصل ہو سکے۔

اب رہا سوال ہریانوی کے موجودہ رسم الخط کے مابین اشتراک وامتیاز کا تو اس ضمن میں یہ بات انتہائی اہمیت رکھتی ہے کہ اس زبان کی جائے پیدائش چونکہ ہریانہ ہے اس لیے پورے بھارت میں ہریانوی زبان دیوناگری رسم الخط میں لکھی جاتی ہے جبکہ اس کا تعلق انڈو آرین زبانوں کے گروہ سے بھی ہے۔ پاکستان بھر میں خطہ ملتان سمیت یہ زبان عربی رسم الخط میں لکھی جاتی ہے جبکہ اس کے حروفِ تہجی اردو سے زیادہ ہونے کی وجہ سے ہریانوی زبان کا ادبی سرمایہ عربی یا فارسی رسم الخط میں ہی موجود ہے۔۔ رسم الخط سے کسی بھی زبان کی لسانی ہیئت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس ضمن میں عامر سہیل لکھتے ہیں کہ:

"اردو عالمی زبانوں کی فہرست میں ایک نمایاں مقام رکھتی ہے اور عالمی سطح پر اس کے دو رسم الخط رائج ہیں۔ ا۔ عربی و فارسی رسم الخط ۲۔ دیوناگری رسم الخط۔ پنجابی زبان کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے کہ پاکستان میں اس کے لیے وہی رسم الخط مستعمل ہے جس میں اردو لکھی جارہیہے (یعنی نستعلیق میں) جبکہ بھارت میں یہی پنجابی گورمکھی رسم الخط میں لکھی جارہی ہے۔ یعنی ایک زبان ایک ہی عہد میں دو بالکل مختلف رسم الخطوں میں لکھی، پڑھی اور سمجھی جارہی ہے اور اس ضمن میں نہ تو کوئی الجھن پیدا ہو رہی ہے اور نہ پریشانی۔"(۱۶)

الغرض ایک ہی عہد میں ایک زبان کے دو بالکل منفرد اور جدا رسم الخط میں لکھے جانے سے کسی قسم کا لسانی الخلاط وقوع پذیر نہیں ہوتا اور اپنی اپنی سرزمین پر یہ زبان بغیر کسی لسانی کمزوری کے لکھی، پڑھی اور سمجھی جارہی ہے نیز ہریانوی زبان کے لسانی سرمایہ، ذخیرہ الفاظ، ضرب المثل و محاورات، صوری، صرفی و نحوی قاعدے اور معنوی قدر و منزلت پر بھی رسم الخط کی تفریق سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ سندھی، سرائیکی، ہریانوی، پوٹھوہاری اور راجستھانی کے مصادر کا مطالعہ کرنے سے ایسا لگتا ہے کہ یہ زبانیں کسی ایک ہی زبان کے مختلف رنگ ہوں کیوں کہ ان کے مصادر تقریباً یکساں ہیں:۔

اردو، ہریانوی، ملتانی، پنجابی اور میواتی زبان کے فقرات کا لسانی جائزہ

نمبر شمار	اردو	ہریانوی	ملتانی	پنجابی
۱	یہ بوڑھا نہیں ہے	یوہ بڈھا کونیاں	اے بڈھا کینی	اے بڈھا نئیں
۲	اکرم اسلم کے ساتھ گیاہے	اکرم اسلم گیلاں گیا سَے	اکرم اسلم نال گئے	اکرم اسلم دے نال گیااے
۳	اکبر کو کسی نے مارا	اکبر نے کسی نے ماریا	اکبر کوں کہیں مارے	اکبر نوں کنے ماریا
۴	ہم وہاں گئے تھے	ہم اُت گئے تھے	اساں اُتھاں گئے ہاسے	اسی اوتھے گئے سی
۵	یہ کس کا دروازہ ہے	یوہ کس کا بارناسَے	اے کیں دابُوہاہے	اے کِدا بوہاوَا
۶	آپ کو کس نے پڑھایا؟	تھم کس نَے پڈھائے	تہاکوں کیں پڑھائے	تہانوں کنے پڈھایا
۷	یہ بوڑھا وہاں سے یہاں آیا ہے	یوہ بُوڈّھا اُت سَے اُرے آیا سے	اے بُڈھا اُتھوں اِتھاں آئے	اے بڈھا اوتھوں ایتھے اے
۸	پانی کون پلائے گا	پانی کون پیاوَے گا؟	پانی کون پلیسی؟	پانی کنے پیاوناں؟
۹	آہستہ آہستہ چل	اَگے اَگے چال	ہولے ہولے ٹُر	ہولی ہولی ٹُر
۱۰	وہ کس کا انتظار کررہاہے	واہ کس کی باٹ میں سَے	او کیندی تانگھ اِچ ہے	او کِدی راہ ویکھدا اے

سرائیکی اور ہریانوی کے مصادر بھی بہت حد تک آپس میں مماثلت رکھتے ہیں۔ اس باب میں مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کریں:

سرائیکی مصادر	ہریانوی مصادر
لکھن	لکھن
بولن	بولن
ڈیکھن	دیکھن
دُکھن	دُکھن
بھجن	بھاجن

یہ صرف سرائیکی ہریانوی سندھی پنجابی میں یکساں استعمال ہوتے ہیں جیسے سرائیکی میں 'اڈون' ہریانی میں 'نون' کہا جاتا ہے جس کو 'ن' پر چھوٹی سی 'ط' واضح کیا جاتا ہے۔ مثلاً

ن ن

ہریانوی زبان کا ایک حرف جو صرف پنجابی میں مشترک ہے 'ل' کی دوسری شکل 'ل' ہے یہ عموماً صرف الفاظ کے آخر میں استعمال ہوتا ہے۔ کہیں کہیں ہریانوی الفاظ کے درمیان میں بھی آتا ہے۔ مثلاً

ہریانوی	اُردو
بالک	بچے
بال	بال
ہل	ہل

اُردو اور ہریانوی میں واحد سے جمع بنانے کا قاعدہ بھی تقریباً یکساں ہے۔ الف کو الف غنہ کے اضافے کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔ مثلاً:۔

اُردو واحد	ہریانوی جمع
لوگ	لوگاں
دیگ	دیگاں
یار	یاراں
دھوپ	دھوپاں
بادل	بادِلاں

ہریانوی زبان بولنے والے افراد اپنی روزمرہ زندگی اور گھریلو بول چال میں اردو زبان کی آمیزش کرتے ہیں۔ خالص ہریانوی زبان یا لہجہ اب محض اندرونِ خانہ تک ہی محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ خواتین کے ہاں خصوصاً خالص ہریانوی زبان ابھی تک موجود ہے جبکہ مرد حضرات اپنی مجلسی زندگی میں اس زبان کو بولتے ہوئے ہچکچاہٹ کا شکار ہیں۔ خصوصاً پڑھے لکھے افراد کے ہاں یہ رویہ زیادہ عام ہے جبکہ اَن پڑھ اور عمر رسیدہ افراد آج بھی آپس میل جول کے لیے خالص اور ٹھیٹھ ہریانوی زبان بولتے ہیں۔ خالص ہریانوی لہجے کی بازیافت کے لیے ہریانوی زبان بولنے والے خاندانوں کے لیے ایک سروے مرتب کیا گیا جس میں طریقہ کار کے مطابق اندرونِ خانہ افراد کو یہ بتائے بغیر کے اُن کی آپسی بات چیت کو ریکارڈ کیا جارہا ہے ان کے درمیان ہونے والی گفتگو کو ریکارڈ کیا گیا۔

اس مقصد کے لیے شہر، مضافات، قصبوں اور دیہاتوں میں ۳۰ خاندانوں کی آپس کی گفتگو کو محفوظ کیا گیا۔ بعد ازاں سروے کے مکمل ہونے کے بعد تمام تر ریکارڈ نگز کا لسانی اور لسانیاتی پہلوئوں کو سامنے رکھتے ہوئے جائزہ لیا گیا۔ اس جائزے کے دوران یہ بات سامنے آئی کہ وہ گھرانے جن میں ذرائع ابلاغ کے لیے ریڈیو، ٹی وی وغیرہ یا کوئی اور ذریعہ موجود تھا اُن کی زبان میں ہندی اور اردو کے علاوہ سرائیکی زبان کی بھی آمیزش دیکھنے میں آئی جبکہ وہ گھرانے جن میں یہ سہولیات میسر نہیں تھیں یا وہ شہر سے خاصے دور یا مضافاتی علاقوں میں آباد ہیں اُن کی زبان اور لہجہ خالص ہریانوی ہے۔ چند ایک گھرانوں میں اردو زبان کی کہیں کہیں آمیزش کے اثرات دیکھائی دے جبکہ ۳۰ میں ۶ گھرانوں میں ہریانوی زبان کا خالص لہجہ اور صوتی آہنگ دیکھنے میں آیا۔

روزمرہ بول چال کے اطوار اور صوتی پہلوئوں کا جائزہ لینے کے لیے ایک سروے کیا گیا جس میں ۵۰ افراد کو شامل کیا گیا۔ ان افراد کو مختلف علاقائی زبانیں بولنے کی بنا پر منتخب کیا گیا۔ ان علاقائی بولیوں میں ہریانوی، سرائیکی، پنجابی اور پشتو بولنے والوں کی تھی۔ اردو زبان میں چند جملے اور لفظ لکھ کر ان سے اُن کو دہرانے کے عمل سے گزارا گیا تاکہ مختلف زبانیں اور تحتی بولیاں بولنے افراد کے سلسلہ صدا کے درمیان تقسیم و تفریق، قوت سامعہ میں یکسانیت کی کیفیات کے ساتھ ساتھ اختلافات کو بھی مدِ نظر رکھا جائے۔ اس سروے میں اس بات کا جائزہ بھی لیا گیا کہ یہ افراد اپنے مخصوص لہجے کے باوجود ادائیگی الفاظ میں کس قسم کی مشکل کا سامنا کرتے ہیں۔ ذہن کی ارتقائی قوت نہایت نرم اور نازک ہوتی ہے جس پر ہر صوت اپنا ایک مبہم یا عشیہ مفہم یا واضح تاثر چھوڑتی ہے اور یوں نقاط کی صورت میں مواد اس پلیٹ پر نقش ہوتا چلا جاتا ہے۔ قبل اس کے کہ اُردو ہریانوی کے لسانی خط و خال پر بات کی جائے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اُن تاریخی و لسانی حقائق کی جانب توجہ مبذول کی جائے جو کہ ہریانوی کے پنپنے کی بنیاد ٹھہرے۔ ہریانوی اور اُردو زبان کی آپسی جڑت، اشتراکات، روابط اور لسانی خصوصیت کو پرکھنے کے لیے ان دونوں زبانوں کے بولنے والے افراد سے ایک مساحتی مباحثے کا اہتمام کیا گیا بعد ازاں اس سروے کے دوران درج ذیل نتائج ہمارے سامنے آئے:۔

۱۔۵۰ میں سے ۱۳ افراد نے وہ فقرات جن کی مشق اُن سے دہروائی گئی انہوں نے معمولی سے صوتی اختلاف کے ساتھ اردو کے مذکورہ فقرات کو آسانی سے بول لیا۔

۲۔ان ۱۳ افراد میں سے ہریانوی زبان بولنے والے افراد کی تعداد ۶ تھی جنہوں نے آسانی کے ساتھ اردو کے ان فقرات کو اپنے vocal cards میں کسی بھی تبدیلی کے بغیر ان فقرات کی ادائیگی کی۔

۳۔۵۰ میں سے ۹ افراد نے اپنے مخصوص لہجے میں ان فقرات کی ادائیگی کی مگر صوتی آہنگ بہر حال کچھ منفرد صورت میں نظر آیا۔

۴۔۵۰ میں ۷ افراد جن کی مادری زبان سرائیکی تھی ان اردو فقرات کی ادائیگی میں اپنے وتر ان صوت vocal cards میں کسی قسم کی جنبش یا تبدیلی کے بغیر ان الفاظ و فقرات کی ادائیگی کی۔ تاہم ان کے لہجے سے سرائیکی کی بو آرہی تھی۔

۵۔۵۰ میں سے ۹ افراد جن کا تعلق بلوچی زبان بولنے والوں میں سے تھا اردو کے ان فقرات کی ادائیگی مکمل طور پر نہ کر سکے اور ان کے vocal cards نے نئے صوتی آہنگ کو قبول ہی نہ کیا۔

۶۔۵۰ میں سے ۱۲ افراد ایسے تھے جو زیادہ پڑھے لکھے تھے اور یہ ہریانوی ، سرائیکی، پنجابی اور بلوچی بولتے تھے انہوں نے مکمل صحت کے ساتھ اور صوتی آہنگ کا خیال رکھتے ہوئے vocal cards میں کسی تبدیلی کے بغیر ان اردو فقرات کی مکمل ادائیگی کی۔ ان ۱۳ افراد میں ۵ کا تعلق پنجابی، ۴ کا سرائیکی، ۳ کا ہریانوی جبکہ ایک کا تعلق بلوچی زبان بولنے والے سے تھا۔ تاہم سروے کے دوران یہ حیران کن بات بھی سامنے آئی کہ یہ ۱۲ کی ۱۲ خواتین تھیں۔

اس سروے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ روزمرہ بول چال سے خالص زبان اور لہجے کی بازیافت میں صوتی ڈھانچہ اور وترانِ صوت کا بڑا گہرا تعلق ہے۔ عورتوں کی زبان پر چونکہ مجلسی زندگی محدود ہونے کی بنا پر کسی بھی دوسری زبان کے اثرات بہت کم پڑتے ہیں لہٰذا ان کے ہاں زبان خالص حالت میں اور لہجہ اپنی مخصوص ہیت میں بر قرار رہتا ہے۔ وترانِ صوت کے استعمال، روزمرہ زندگی اور گھریلو بول چال، خالص زبان اور لہجہ کی بازیافت کے لیے ایک ہی سروے کیا گیا تاکہ زبان پر اثر پذیری کے اثرات کا جائزہ لیا جاسکے۔

(۱)لسانی سروے کے دوران اس بات کا بھی ادراک ہوا کہ نمایاں زبانوں میں سے وہ افراد جن کی مادری زبان پنجابی، سرائیکی / ملتانی یا ہریانوی ہے وہ اپنی آنے والی نسل میں اپنی مادری زبان کی بجائے اردو کے فروغ اور اس کو بطور پہلی زبان کے سیکھنے پر اصرار کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ شاید اس کی وجہ اُردو کا ہماری قومی زبان ہونا ہے۔ مذکورہ لسانی سروے کے دوران چند ایک تحقیقی نوعیت کے سوالات بھی اٹھائے گئے تھے جن کے جوابات کچھ اس صورت کی میں سامنے آئے۔

۲۔ نمایاں زبانوں پنجابی، ملتانی / سرائیکی یا ہریانوی پر سب سے زیادہ اثرات سندھی اور فارسی زبان کے دیکھنے میں آئے۔

۳۔ مذکورہ نمایاں زبانوں کے لسانی سرمایہ میں شامل الفاظ کی کثیر تعداد مشترک الفاظ و محاورات پر مشتمل ہے۔

۴۔ مذکورہ نمایاں زبان بولنے والے افراد میں وہ طبقہ جو کم پڑھا لکھا ہے یا اَن پڑھ ہے اس نے کسی بھی قریبی یا ہمسایہ زبان کا بہت کم اثر قبول کیا ہے جبکہ پڑھے لکھے افراد میں اس کی شرح زیادہ نظر آتی ہے۔

۵۔ مردوں کے مقابلے میں اندرون خانہ رہنے والی عورتوں کے ہاں اپنی مادری یا پہلی زبان کے صاف جبکہ وہ خواتین جو باہر روز گار یا کسی دوسری وجہ مثلاً ترکِ سکونت کے باعث باہر نکلتی ہیں ان کی زبان میں کسی بھی دوسری زبان کے الفاظ کی آمیزش کے زیادہ امکانات نظر آئے۔

۶۔ مرد حضرات اپنی مجلسی زندگی میں بول چال کے لیے زیادہ تر اردو کی بجائے ملتانی / سرائیکی یا پنجابی بولنے کو ترجیح دیتے ہیں۔

۷۔لسانی سروے کے دوران یہ بات بھی دیکھنے میں آئی صحافتی ادارے چونکہ اس خطہ سے صرف اردو زبان میں اپنی اشاعت پر زیادہ توجہ دیتے ہیں لہٰذا اخبارات، رسائل، ٹی، وی اور انٹرنیٹ پر بھی دیگر علاقائی زبانوں کے مقابلے میں اردو زبان کا سرمایہ الفاظ زیادہ نظر آتا ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ دیگر نمایاں زبانوں بشمول سرائیکی / ملتانی، پنجابی اور ہریانوی کے لیے باقاعدہ

طور پر ایسا فورم نہیں ہے جس کے باعث ان علاقائی زبانوں کو پھلنے پھولنے کا موقع میسر آسکے۔

۸۔ لسانی سروے کے دوران یہ بات بھی دیکھنے میں آئی کہ نمایاں زبانوں کے بولنے والے افراد کی اکثریت سرکاری زبان کے طور پر "اردو" کے نفاذ کے لیے مطمئن نظر آتے ہیں۔

۹۔ نمایاں زبانوں پر غالب اثرات اردو کے ہیں جبکہ دیگر چھوٹی چھوٹی علاقائی زبانیں میواتی، رانگڑی، راجپوتی وغیرہ کے بولنے والے افراد اندرون خانہ اپنی ہی مادری زبان کے بولنے پر اصرار کرتے ہیں۔

۱۰۔ ذریعہ تعلیم انگریزی یا اردو ہونے کی بابت سوال کے جواب کو سامنے رکھتے ہوئے یہ بات دیکھنے میں آئی ہے کہ سروے میں حصہ لینے والے بیشتر افراد کی رائے یہ تھی کہ ذریعہ تعلم قومی زبان اردو کو ہی ہونا چاہیے۔

۱۱۔ سروے کے دوران یہ بات بھی دیکھنے میں آئی کہ نمایاں زبانوں بشمول، پنجابی، ہریانوی، اور سرائیکی / ملتانی بولنے والے افراد اور لسانی اکائیوں کے مظہر خاندانوں کے پاس لسانی حوالے سے کوئی نمایاں دستاویزی ثبوت یا اپنی قدیم بولی کے بارے میں کوئی ادبی سرمایہ محفوظ نہیں ہے۔

۱۲۔ مذکورہ زبانوں کے بولنے والے افراد اور خصوصاً لسانی اکائیوں کے مظہر خاندانوں کے عمر رسیدہ افراد چونکہ غیر تعلیم یافتہ ہیں لہٰذا ان کے پاس شعوری طور پر لسانی اہمیت کے باب میں کہنے کے لیے کچھ خاص نہیں ہے۔

۱۳۔ مذکورہ زبانوں کی ادبی قدر و منزلت کے باب میں یہ بات دیکھنے میں آئی کہ ہر زبان بولنے والے افراد اپنی زبان کو احساس تفاخر کے باعث تو اولیت دیتے ہیں۔ مگر ان کے پاس قدیم لہجے کی بازیافت کے حوالے سے کوئی تحقیقی ثبوت یا جواز نہیں ہے۔

۱۴۔ لسانی سروے کے دوران اعلیٰ تعلیم یافتہ افراد نے اس لسانی سروے پر کوئی خاص توجہ نہیں دی جبکہ ان میں سے اکثر اعلیٰ تعلیم یافتہ افراد کو خاص کر ہریانوی زبان کے بارے میں کوئی علم ہی نہیں تھا۔

۱۵۔ اس سروے کے دوران یہ بات بھی دیکھنے میں آئی کہ ہماری فوج میں آج کل لشکری زبان یعنی پوٹھوہاری زبان کا رواج ہے جبکہ ہماری پولیس پنجابی زبان کو آپس میں گفت و شنید کے لیے استعمال کرتے ہے۔

جہاں تک سوال ہریانوی کے لسانی روابط کے باب میں ہے تو اس سلسلے میں ہریانوی کی چند صوتی، صرفی و نحوی خصوصیات درج ذیل ہیں ان صوتی، صرفی و نحوی خصوصیات کا جائزہ لینے کے لیے قدیم ہریانوی تصانیف تیرہ ماسہ (اکرم روہتکی)، فقہ ہندی(شیخ عبدل)درد نامہ (شیخ محبوب عالم)کا از سر نو جائزہ لیا گیا جبکہ جدید ہریانوی ادب کے باب میں ہریانوی !ایک توضیحی تعارف مشمولہ جنرل آف ہریانہ اسٹڈیز جلد ۴۔ ۱۹۷۳ء سے مدد لی گئی ہے۔

۱۔ ہریانوی میں "ڑ" کی آواز کو اکثر "ڈ" سے بدل دیا جاتا ہے۔ جیسے پڑھے۔۔۔۔۔پڈھے، پڑھنا۔۔۔۔۔ پڈھنا، چڑھنا۔۔۔۔۔ چڈھنا۔۔۔۔۔ بڑا۔۔۔۔۔ بڈا، مثلاً ایک کتاب، نام : بڈھے ہوگئے ہون تے پہلے وغیرہ

۲۔ ہریانوی زبان اور خصوصاً قدیم ہریانوی میں مصوتوں کی انفیعت کی بھی کئی مثالیں دیکھنے میں آتی ہیں مثلاً تو۔۔۔۔۔ توں، ہمارے۔۔۔۔۔ مہارے، پہلے۔۔۔۔۔ پہلے، برسات۔۔۔۔۔ برسات، کوچ۔۔۔۔۔ کوچ، سے۔۔۔۔۔ سَے، ستانا۔۔۔۔۔ ستانا وغیرہ۔

۳۔ ہریانوی زبان میں بھی اردو کیطرح مضمون میں غیر ہکاریت کے عناصر بخوبی دیکھے جاسکتے ہیں مثلاً بھی۔۔۔بی، ابھی۔۔۔۔۔ابی، کب۔۔۔۔۔ کدا، کدھر۔۔۔۔۔ کہاں، کڑے، کھٹے، کنگے اور کنیہن وغیرہ غیر ہلکار یت کی مثالیں ہیں ۔ جبکہ ساتھ ہی ساتھ قدیم ہریانوی میں ہلکاریت والے الفاظ بھی بخوبی دیکھے جاسکتے ہیں مثلاً اردو کے قدیم نمونوں میں ہاتھ۔۔۔۔۔ہات، لکھنا۔۔۔۔۔لکنا، وغیرہ۔

۴۔ قدیم ہریانوی میں بھی اردو کی طرح "نے "بطور فاعل اور علامت مفعول دونوں کے لیے استعمال ہوتا ہے مثلاً ہریانوی میں "نے" علامت فاعل کے طور پر بھی بے شمار الفاظ و محاورت میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثلاً اس نے بھینس کو ڈنڈا مارا۔۔۔۔۔ اس نے مھینس کے لٹھ ماریا"نے " علامت مفعول کے طور پر بھی قدیم ہریانوی میں دیکھنے کو ملتا ہے مثلاً بچہ کتے کو مارتا ہے۔۔۔۔۔ بالک کتے نے پیٹے سَے۔ اسلم کو ایک بچہ چاہیے۔۔۔۔۔ اسلم نے ایک بالک چہیئے وغیرہ۔

۶۔ قدیم ہریانوی اور اردو دونوں میں ماضی مطلق بنانے کے لیے قاعدہ یکساں ہے مثلاً مصوتوں پر ختم ہونے والے فعلی جملوں کے بعد "یا" بطور اضافی لفظ کے داخل کیا جاتا ہے مثلاً

بولا۔۔۔۔ بولیا، چلا۔۔۔۔ چالیا، لگا۔۔۔۔ لاگیا، کہا۔۔۔۔ کہیا، مارا۔۔۔۔ ماریا، سونکھا۔۔۔۔ سونگھیا، ہنسا۔۔۔۔ ہنسیا، وغیرہ

۷۔ ہریانوی میں جمع بنانے کا قاعدہ بھی قدیم اردو کے بالکل شابہ ہے۔ دونوں میں جمع بنانے کے لیے آخر میں "ں" لگا دیا جاتا ہے مثلاً

عاشق۔۔۔۔ عاشقاں ، رازق۔۔۔۔ راز قاں ، عارف۔۔۔۔ عارفاں ، خالق۔۔۔۔ خالقاں، بلبل۔۔۔۔ بلبلاں ،وغیرہ

۸۔ قدیم ہریانوی اور قدیم اردو کے ضمائر میں بھی بڑی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے مثلاً

اس، ان، وہ۔۔۔۔ واہ، کون۔۔۔۔ کون، تم۔۔۔۔ تَم، میرا۔۔۔۔ منے، کہاں ۔۔۔۔ کنگے، کٹھے وغیرہ

اس لسانی اشتراک کے باعث ابتدائی طور پر یہ خیال کیا جاسکتا ہے کہ ہریانوی اور اردو میں صوتی، حرفی اور نحوی قواعد میں بہت زیادہ مماثلت موجود ہے اور دونوں زبانوں میں اشتراک و انجذاب اور ادغام کے واضح امکانات موجود ہیں۔ ہریانہ کے معنی لغت کی کتابوں میں "سرسبز ہو جانے والا" یا ہری آنہ۔ وہ جگہ جہاں بھگوان آیا یا گیتا لکھی گئی" کے معنوں میں آتا ہے۔ ہریانوی زبان کے چار لہجے خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مثلاً اردو کے لفظ "کہاں" کو ہی لیجئے۔

۱۔ ہریانی الاصل لفظ ___ کِت جو کہ ہانسی، حصار اور روہتک کے علاقوں میں بولا جاتا ہے۔

۲۔ کٹھے ___ یہ لہجہ بھی ہانسی، حصار اور روہتک سمیت میوات کے چند علاقوں میں بولا جاتا ہے۔

۳۔ کنگھے ___ یہ لہجہ کرنال اور اس کے اطراف میں کثرت کے ساتھ بولنے اور سننے کو ملتا ہے۔

۴۔ کڑے ___ یہ لہجہ حصار، ہانسی اور اس کے قریبی علاقوں میں بولا جاتا ہے۔

اردو زبان پر ہریانوی کا اثر ہو یا نہ ہو مگر یہ بات بہر حال انتہائی اہمیت کی حامل ہے کہ اردو کی تشکیل اور ارتقاء میں دیگر زبانوں کے ساتھ ساتھ ہریانوی نے میں اپنا مخصوص کردار ادا کیا ہے۔ یہاں ایک اور بات بھی لسانی حوالے سے بے حد اہم ہے کہ وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ زبانوں میں تغیر و تبدل ہونا ایک فطری امر ہے اگرچہ موجودہ عہد میں نہ تو ہمیں کہیں قدیم اردو کے اثرات دیکھنے میں آتے ہیں اور نہ ہی قدیم ہریانوی کے اثرات موجودہ عہد میں زبان کی صورت میں باقاعدہ زندہ ہیں۔ ارتقائی حالت میں ہونے کی وجہ سے قدیم اور جدید ہریانی کا موازنہ کسی بھی طور لسانی حوالوں سے درست اقدام نہیں ہو سکتا تاہم نواح دہلی کی بولیوں میں بہر حال ہریانوی کی اہمیت مسلمہ ہے اور یہ وہی زبان ہے جس نے اردو زبان کو شسدر بنانے میں اپنا مخصوص کردار ادا کیا ہے۔

ارتقائی حالت میں ہونے کی وجہ سے قدیم اور جدید ہریانی کا موازنہ کسی بھی طور لسانی حوالوں سے درست اقدامنہیں ہو سکتا تاہم نواح دہلی کی بولیوں میں بہر حال ہریانوی کی اہمیت مسلمہ ہے اور یہ وہی زبان ہے جس نے اردو زبان کو شسدر بنانے میں اپنا مخصوص کردار ادا کیا ہے۔

مذکورہ بالا بحث کے بعد اہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اگرچہ ہریانوی اقلیتی زبان کا درجہ رکھتی ہے اور اس کے بولنے والے افراد بہت کم تعداد میں ہیں لیکن اس کے باوجود اس کی لسانی اہمیت مسلمہ ہے۔ اردو زبان کو موجودہ عہد تک بطور زبان کے نہ صرف ثقافتی بلکہ لسانی اور ادبی سطح پر بھی پوری دنیا میں متعارف کروانے میں ہریانوی نے بھی ااہم کردار ادا کیا ہے۔ یہ زبان بلاشبہ مستقل قریب یا بعید میں ایک باضابطہ زبان کے طور پر اپنا جداگانہ تشخص منوانے کے لئے میدان میں ہو گی۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ خلیل صدیقی "زبان کیا ہے"، ایضا، ص ۳۷

۲۔ فرمان، فتح پوری، ڈاکٹر، "اُردو املاء اور رسم الخط"، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۷۷ء، ص

۳۔ نصر اللہ خان، ناصر، ڈاکٹر، سرائیکی دھرتی اور زبان سے اُردو کے رشتے شمولہ خبار اُردو مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، شحار، فروری ۲۰۱۲، ص

۴۔ کے۔ایس، بیدی، ڈاکٹر " تین ہندوستان زبانیں" انجمن ترقی اُردو دھلی ص ۱۷

۵۔ حافظ ، محمود، شیرانی، " پنجاب میں اُردو "، نسیم بُک ڈپو، لکھنو، ۱۹۷۰ء، ص ۷

۶۔ ایضاً، ص ۹

۷۔ محی الدین، قاری، زور، سید "ہندوستانی لسانیات، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ ۱۹۶۰ء، ص ۹۵

۸۔ سبز واری، شوکت، ڈاکٹر، "اُردو لسانیات"، ایجوکیشنل بُک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۰ء، ص ۱۹

۹۔ خان، مسعود حسین، دکنی یا اردوئے قدیم، ایضاً، ص ۲۴۱

۱۰۔ ماہنامہ 'پیام' راجپوت، کراچی، مارچ، اپریل، ۲۰۰۰، ص ۹

۱۱۔ احمد، نثار، کنور، "ہریانوی" عوامی زبان، مشمولہ ماہنامہ 'راجپوتاں، بہاولپور، جنوری، ۲۰۰۰، ص ۳۰

۱۲۔ ماہنامہ 'پیام راجپوت'، کراچی، مارچ، اپریل، ۲۰۰۰، ص ۱۳

۱۳۔ صدیقی، خلیل، "زبان کیا ہے؟"، بیکن بُکس، ملتان، بار دوم، ۲۰۰۱، ص ۴۷

۱۴۔ خان، مسعود حسین، دکنی یا اردوئے قدیم، ایضاً، حیدر آباد، ۱۹۴۴ء، ص ۱۷۳

۱۵۔ خلیل احمد، بیگ، مرزا، ڈاکٹر، "اردو کی لسانی تشکیل" ایجوکیشنل بک ہاوس، ایضاً، علی گڑھ، ص ۱۵۷

۱۶۔ سہیل، عامر، "رسم الخط کی تاریخ اور ہندکو زبان کا رسم الخط"، مشمولہ 'اخبارِ اُردو، اسلام آباد، اگست، ۲۰۱۲ء، ص ۳۔۲

☆۱ ماخوذ از، نوشاد قاصر، "ہریانوی لغت" غیر مطبوعہ، ملتان

☆۲ "ن" کے نقطے کے اوپر اور "ل" کے نیچے ہریانوی میں "ط" کا حرف لکھا جاتا ہے، لہذا جہاں بھی ہریانوی میں یہ حرف استعمال ہوں انہیں "ط" کے ساتھ ہی پڑھا جائے۔

☆۳۔ لسانیاتی جائزہ ہند از جارج گریرسن، جلد ہفتم میں مغربی ہندی کی بولیوں میں بانگڑو کے علاقائی نام کی نسبت سے ہریانو زبان کو یاد کیا گیا ہے اور مستشرقین بھی ہریانوی کو بانگڑو یا بانگڑی ہی سے پکارتے ہیں۔

☆۴ مہتمم ہریانہ اردو اکادمی، رائو سجاد بابر، احمد، ڈانوراں، تحصیل و ضلع لودھراں، صرف اول مشمولہ راجپوتی رسم ورواج اگست ۲۰۰۱ء، ص ۷

☆☆☆

مولانا حسرتؔ موہانی کی نعتیہ شاعری

ڈاکٹر مہر محمد اعجاز صابر
ایسوسی ایٹ پروفیسر / وائس پرنسپل اور صدر شعبۂ اُردو
بلوچستان ریزیڈنشیل کالج خضدار۔ پاکستان
mmejazsabir@gmail.com
3547407-0333

مولانا حسرتؔ موہانی کی شخصیت کے کئی رُخ ہیں اور وہ ان میں سے ہر رُخ میں امتیازی صفات کے حامل دکھائی دیتے ہیں۔ ایک انسان کی حیثیت سے بھی اُن کا پلہ بھاری دکھائی دیتا ہے اور ایک مسلمان کی حیثیت سے بھی وہ بلند مقام پر کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔ ادب، سیاست، صحافت اور معاشرت کے شعبوں میں بھی اُن کی شخصیت کی ممتاز خصوصیات بآسانی دیکھی جا سکتی ہیں۔ شعر و شاعری کی دنیا میں اُنھیں رئیس المتغزلین اور شہنشاہ تغزل کہا جاتا ہے۔ اُن کی شاعری اُن کے دل کی آواز اور سچّے جذبوں کے اظہار کے حوالے سے شہرت کی حامل ہے۔ اُنھوں نے اپنے سچّے جذبوں، تخیّلات اور فکر کو شاعری کا جامہ پہنایا۔ اُن کی غزل جدید و قدیم رنگوں کا امتزاج ہے۔ اُنھوں نے قدیم و جدید اُردو و فارسی شعرا کے کلام کا مطالعہ کیا اور اُردوئے معلی میں اُن کے کلام پر تجزیہ اور کلام سے انتخاب پیش کیا۔ حسرتؔ کے ہاں غزلوں کے ساتھ نعتیہ کلام بھی ملتا ہے۔ نبی کریم ﷺ کی مدحت میں لکھا جانے والا کلام نعت کہلاتا ہے۔ یہ مدحت اور توصیف نثر میں ہو یا نظم میں نعت ہی کہلائے گی، لیکن اصطلاح میں ہر اُس منظوم کلام کو نعت کہتے ہیں، جس میں شاعر نبیٔ آخر الزماں حضرت محمد مصطفی ﷺ کے عشق میں سرشار اپنی محبت و عقیدت کے پھول اس طرح نچھاور کرتا ہے کہ نبی کریم ﷺ کے اوصاف راہِ عمل بن کر سامنے آجاتے ہیں۔ نعت گو جس قدر نبی کریم ﷺ کی سیرت مبارکہ سے آگاہی اور عمل کی سعادت رکھتا ہو، اُس کے کلام میں اُتنی ہی جان اور تڑپ ہو گی۔ علیم صبا ندوی کا کہنا درست ہے کہ:

> ”نعت شاعری کی بڑی مشکل صنف ہے۔ اس میں جتنی حد بندیاں اور پابندیاں ہیں، اتنی کسی اور ہیت میں نہیں۔ اس میں پیش آنے والے موضوعات میں حدِ ادب سے سرِ مو بھی تجاوز نہیں کیا جا سکتا۔ جدت پسندی بھی ایک حد تک ہی اس میں روا رکھی جا سکتی ہے۔ اس ہیت میں حضور اکرم ﷺ سے عقیدت، محبت، ارادت اور عزت و احترام جزوِ کل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ نعت لکھنے سے پہلے شاعر کو فن سے واقفیت اور زبان پر کامل دسترس کے ساتھ ساتھ تاریخی شواہد، قرآنی تفسیر اور حضورؐ کی سیرت سے متعلق نہ صرف صحیح معلومات کا ذخیرہ ذہن و دل میں ہو، بلکہ اسلامی قدروں کا غائر مطالعہ بھی اشد ضروری ہے عقیدت اور وجدانی کیفیات سے نور کی برساتیں ہوتی ہیں تو نعت شریف میں بڑی ابدیت اور آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ نعت دراصل دربارِ مصطفیٰؐ میں صالح محبتوں، پاکیزہ عقیدتوں اور نیک جذبوں کے ساتھ گل ہائے عقیدت پیش کرنے کا عمل ہے۔“[۱]

نعت گوئی کی راہ اس لیے دشوار اور سنگلاخ ہے کہ اس راستے میں جادۂ اعتدال و توازن سے ذرّہ بھر کی لغزش یا ایک لمحے کی افراط یا تفریط کی زد میں بھٹک جانا گویا باعث خسران اور موجب ہلاکت ہے۔[۲]

حسرتؔ کی شخصیت کا ایک پہلو اُن کا عشق رسول ﷺ کا جذبہ ہے، جو اُن کے ذہن، دل اور دماغ میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا۔ اُنھیں نبی کریم ﷺ کے دیدار کا شرف بھی حاصل ہوا۔ خواب میں حضور پرنور ﷺ کی زیارت اُن کے عشق رسول ﷺ کے سچّے اور بے پناہ جذبوں کی ہی وجہ ہے۔ اُن کی نبیٔ

کریم ﷺ سے بے پناہ عقیدت، محبت اور عشق کا ہی نتیجہ ہے کہ اُن کے غزلیہ کلام میں بھی جابجا نبی کریم ﷺ سے اُن کی یہ محبت ،عقیدت اور عشق آشکارہ ہوتا ہے اور نعتیہ کلام میں تو اُن کے عشق کا کیا ہی عالم ہے۔ایک نعت میں یُوں گویا ہیں:

لائوں کہاں سے حوصلہ آرزوئے سپاس کا
جبکہ صفاتِ یار میں دخل نہ ہو قیاس کا
عشق میں تیرے دل ہوا ایک جہانِ بے خودی
جان خزینہ بن گئی حیرت بے قیاس کا
لطف وعطائے یار کی عام ہیں بسکہ شہرتیں
قلب گناہگار میں نام نہیں ہراس کا
دل کو ہو تجھ سے واسطہ لب پہ ہو نام مصطفی ﷺ
وقت جب آئے اے خدا خاتمہ حواس کا
طے نہ کسی سے ہو سکا تیرے سوا معاملہ
جانِ اُمیدوار کا حسرتؔ محو یاس کا

حسرتؔ کی پہلی نعت وہ ہے،جو اُنھوں نے قید فرنگ اولیٰ(۲۳جون۱۹۰۸ء تا۱۹جون۱۹۰۹ کے عرصے میں لکھی۔اس پہلے مسلمان سیاسی رہنما کا جیل جانا ذہنی اذیت کا باعث تو تھا ہی، اس پر مستزاد چکی کی مشقت تھی۔ حسرتؔ حوصلہ اور ہمت سے معمور تھے اس لیے اُنھوں نے حق گوئی کی پاداش میں یہ سب کچھ برداشت کیا۔ قید کی تنہائی میں اُن کے مشاغل عبادت اور شعر گوئی تھے۔ ایسے میں عشق رسول ﷺ کی تڑپ جاگی اور دربار مدینے میں حاضری دینے کے لیے بیدار ہوئی ،تو بے ساختہ اُن کے قلم سے یہ نعت نکلی، جو اُن کے پہلے مجموعہ کلام ''گلدستہ حسرت ''میں شامل ہے۔

قابو میں نہیں ہے دل شیدائے مدینہ
کب دیکھئے بر آئے تمنائے مدینہ
خوشبوئے رسالتؐ سے ہے ازبسکہ معطر
ہر ذرہ آبادی وصحرائے مدینہ
ہے بے خودی عشق حقیقی کا شناسا
ہر دل کہ ہے مخمور تولائے مدینہ
آتی ہے جو ہر شے سے یہاں انس کی خوشبو
دنیائے محبت ہے کہ دنیائے مدینہ
ہے شام اگر گیسوئے احمدؐ کی سیاہی
تو نور خدا صبح دل آرائے مدینہ
اے وہ کہ سرور ابدی کا ہے طلب گار
پی ساغر دل سے مینائے مدینہ
ڈر غلبہ اُعدا سے نہ حسرتؔ کہ ہے نزدیک
فرمائیں مدد سیّد والائے مدینہ۔ ۳

حسرتؔ کے نعتیہ کلام میں بھی وہی سوز و گداز، والہانہ پن ،سادگی اور حُسن دکھائی دیتا ہے، جو اُن کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی کی رائے درست ہے کہ حسرتؔ موہانی کے ہاں ایک سوز ہے ، لگن ہے، جذبہ ہے، والہانہ انداز ہے۔وہ جب بھی حضور اکرم ﷺ کا ذکر کرتے ہیں ، تو اُن کی وجدانی کیفیت اُن پر ایک اور ہی قسم کا تاثر پیدا کرتی ہے اور یہ بات اُن کی قریب قریب تمام نعتوں میں ملتی ہے ۔ اُن کی زندگی میں مذہب کو، جو اہمیت حاصل تھی ،اس کا تو اندازہ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ اسی لیے وہ جب رسول ﷺ کا ذکر کرتے ہیں ، تو اُن کا پورا وجود ایک نورانی اور رُوحانی دائرے میں آجاتا ہے۔ اس بات کا اندازہ اُن کی نعتوں سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ۴

مظہر شان کبریا صلی علیٰ محمدؐ
آئینہ خدا نما صلی علیٰ محمدؐ
موجب ناز عارفاں باعثِ فخر صادقاں
سرورِ خیر انبیاء صلی علیٰ محمدؐ
حسرتؔ اگر رکھے تو بخشش حق کی آرزو
ورد زبان رہے صدا صلی علیٰ محمدؐ

حضرت محمد مصطفی ﷺ کے عاشق ہونے کی وجہ سے دینِ اسلام، ارکان اسلام اور مقدس مذہبی مقامات سے بھی حسرتؔ گہرا لگاؤ رکھتے تھے۔ بے سروسامانی کے باوجود گیارہ حج اس کی ایک مثال ہیں۔ یہ کہنا درست ہے کہ حسرتؔ کی شعوری زندگی میں تصوّف کا رُجحان ہمیشہ نمایاں رہا۔ مذہب اسلام اور بزرگان دین سے اُن کی گہری عقیدت کی بنیاد تصوف پر قائم نظر آتی ہے۔ اسلام اور دوسرے پیشوایان دین سے اُن کی عقیدت عشق کے درجے تک پہنچ چکی تھی۔ اسی بڑھی ہوئی عقیدت مندی کا نتیجہ تھا کہ اُنھوں نے تنگ دستی کے باوجود گیارہ حج کیے اور تقریباً سارے مقدس مقامات کی زیارت کی اور ایک دفعہ انتہائی صعوبتیں برداشت کر کے خشکی کے راستے حج کو گئے اور جو مصیبتیں اس راہ میں اُٹھانی پڑیں ان کی کچھ پرواہ نہ کی۔ زہد و اتقاء کی ایسی مثالیں کم سے کم شعرا کے زُمرے میں مشکل سے نظر آئیں گی۔۵؎ ڈاکٹر عزیز انصاری اس بارے میں لکھتے ہیں کہ مولانا حسرتؔ کے عاشق رسول ﷺ ہونے کی اس سے زیادہ دلیل اور کیا ہو سکتی ہے کہ عمر کے آخری حصّے میں جب حبّ رسول ﷺ کا غلبہ بہت زیادہ ہو گیا تھا، تو اُن کے دل میں صرف نعمت دید ہی کی حسرت رہ گئی تھی۔ اس دَور کے اشعار میں یادِ مدینہ، خواب میں روضۂ رسول ﷺ کی زیارت، بار بار مدینہ بلائے جانے کی خواہش، زادِ سفر کی کمی، مگر اللہ پر توکل کا ذکر ملتا ہے۔۶؎

پھر ایک شوق بسیار کی آرزو ہے
طوافِ دربار کی آرزو ہے
جو سرسبز ہو بادۂ عشق حق سے
پھر اس جام سرشار کی آرزو ہے
متاعِ دل وجاں کو ہم لے کے حسرتؔ
چلے ہیں خریدار کی آرزو ہے

حسرتؔ کے نعتیہ کلام کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کے کلام میں ایک طرف پاکیزگی اظہار ہے، تو دوسری طرف سادگی ادب و احترام اور بے ساختگی پائی جاتی ہے۔ اُن کے نعتیہ کلام میں طہارت فکر، سوزوگداز عشق، قوت ایمانی، عقیدت اور والہانہ پن نظر آتا ہے۔ نعت کے عناصر جیسے توقیر و تکریم، دلکش انداز تخاطب، والہانہ شیفتگی، تعلیمات رسول ﷺ سے قلبی لگاؤ، جذبۂ عشق رسول ﷺ، جذب و اثر اور نعتیہ شعری لوازمات کی پُرکاری بآسانی دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا بجا ہے کہ مولانا حسرتؔ موہانی کی ہر نعت اپنے اندر جذب و اثر کی نئی دُنیا لیے ہوئے ہے۔ اُن کے نعتیہ اشعار میں غزل کی روایات کی دل آویزی توازن کے ساتھ نظر آتی ہے اور اس کے ساتھ نعت کے تمام لوازم پوری طرح جلوہ گر دکھائی دیتے ہیں۔۷؎ اور یہ کہ حسرتؔ کی نعت میں فضائل نبوت احکام رسول ﷺ کی متعابت، سیرت طیبہ کا اتباع، نیز مدینتہ الرسول ﷺ کی زیارت کے ارمان تڑپتے ہیں۔۸؎

پھر آنے لگیں شہر محبت کی ہوائیں
پھر پیش نظر ہو گئیں جنت کی ہوائیں۔

اے قافلے والو، کہیں وہ گنبد خضریٰ پھر آئے نظر
ہم کو کہ تم کو بھی دکھائیں

ہاتھ آئے اگر خاک ترے نقش قدم کی
سر پر کبھی رکھیں کبھی آنکھوں سے لگائیں
نظارہ فروزی کی عجب شان ہے پیدا
یہ شکل وشمائل یہ عبائیں یہ قبائیں
کرتے ہیں عزیزان مدینہ کی جو خدمت
حسرتؔ اُنھیں دیتے ہیں وہ سب دل سے دعائیں

ڈاکٹر سید خورشید نبی جعفری کا تجزیے سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ ایک عاشق رسول ﷺ کی حیثیت سے مولانا حسرتؔ موہانی کے نعتیہ کلام میں دلی سوز و گداز اور عقیدت و محبت کی فراوانی پائی جاتی ہے۔ نعت کے ہر شعر سے اُن کی حضور ﷺ سے والہانہ عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ صداقتِ افکار، رفعت تخیل، شائستگی مضامین ایسی خصوصیات ہیں، جو اُن کے نعتیہ کلام کو چار چاند لگاتی ہیں۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں اُس میں عشق رسول ﷺ کی رنگا رنگ جھلکیاں، اُن کے عاشق رسول ﷺ ہونے اور ایمان کی پختگی کی عکاس ہیں۔۹؎

دعا میں ذکر کیوں ہو مدعا کا

حضرت محمد مصطفی ﷺ کے عاشق ہونے کی وجہ سے دینِ اسلام ،ارکان اسلام اور مقدس مذہبی مقامات سے بھی حسرتؔ گہرا لگاؤ رکھتے تھے۔بے سروسامانی کے باوجود گیارہ حج اس کی ایک مثال ہیں۔یہ کہنا درست ہے کہ حسرتؔ کی شعوری زندگی میں تصّوف کا رُجحان ہمیشہ نمایاں رہا۔مذہب اسلام اور بزرگان دین سے اُن کی گہری عقیدت کی بنیاد تصوف پر قائم نظر آتی ہے ۔اسلام اور دوسرے پیشوایان دین سے اُن کی عقیدت عشق کے درجے تک پہنچ چکی تھی۔اسی بڑھی ہوئی عقیدت مندی کا نتیجہ تھا کہ اُنھوں نے تنگ دستی کے باوجود گیارہ حج کیے اور تقریباًسارے مقدس مقامات کی زیارت کی اور ایک دفعہ انتہائی صعوبتیں برداشت کر کے خشکی کے راستے حج کو گئے اور جو مصیبتیں اس راہ میں اُٹھانی پڑیں ان کی کچھ پرواہ نہ کی۔زہد و اتقاء کی ایسی مثالیں کم سے کم شعرا کے زُمرے میں مشکل سے نظر آئیں گی۔۵؎ ڈاکٹر عزیز انصاری اس بارے میں لکھتے ہیں کہ مولانا حسرتؔ کے عاشق رسول ﷺ ہونے کی اس سے زیادہ دلیل اور کیا ہو سکتی ہے کہ عمر کے آخری حصّے میں جب حبّ رسول ﷺ کا غلبہ بہت زیادہ ہو گیا تھا،تو اُن کے دل میں صرف نعمت دید ہی کی حسرت رہ گئی تھی۔اس دَور کے اشعار میں یادِ مدینہ، خواب میں روضۂ رسول ﷺ کی زیارت، بار بار مدینہ بلائے جانے کی خواہش، زادِ سفر کی کمی، مگر اللہ پر توکل کا ذکر ملتا ہے۔-۶؎-

کہ یہ شیوہ نہیں اہل رضا کا

طلب میری بہت کچھ ہے مگر کیا
کرم تیرا ہے اک دریا عطاء کا
نہیں معلوم کیا اے شاہ خوباں
تجھے کچھ حال اپنے مبتلا کا
بجائے اسم اعظم آپ ﷺ کا نام
وظیفہ ہے مرا صبح و مسا کا

حسرتؔ کے ہاں نعتیں تو ہیں ہی ،لیکن نبی کریم ﷺ سے عقیدت چونکہ ہر دم،ہر پل اُن کے دل و دماغ میں بسی رہتی ہے اس لیے وہ غزل کہتے کہتے حضور ﷺ کی مدح بیان کرنا شروع کر دیتے ہیں۔اس بارے میں خورشید احمر رقم طراز ہیں کہ:

> " حسرتؔ موہانی جتنے بڑے شاعر تھے اُسی رعایت سے وہ نعت گوئی کے اعلیٰ منصب اور اس کی ذمہ داریوں کا بھی کماحقہ شعور رکھتے تھے۔ نعت گوئی کا یہ شعور اُن کی تقریباً تمام نعتوں میں ہمیں صاف صاف نظر آتا ہے۔اُن کی نعتوں میں بعض نعتیں ایسی ہیں، جن میں حضور ﷺ سے والہانہ محبت کے موضوعات کو براہ راست پیش کیا گیا ہے۔ بلکہ حضور ﷺ کے نام نامی کا کہیں ذکر بھی نہیں آیا۔بظاہر یہ نعتیں ہمیں صوری اعتبار سے غزل مسلسل دکھائی دیتی ہیں ،لیکن بغور مطالعہ کرنے کے بعد یہ بات فوری طور پر سمجھ میں آجاتی ہے کہ یہ غزل نہیں بلکہ مطلع سے لے کر مقطع تک نعت شریف ہے۔اسی نوع کی ایک نعت ملاحظہ فرمایئے۔

مصیبت بھی راحت فزا ہو گئی
تری آرزو رہنما ہو گئی
یہ وہ راستہ ہے دیار وفا کا
جہاں باد صرصر صبا ہو گئی
میں درماندہ اس بارگاہ عطاء کا
گنہگار ہوں اک خطا ہو گئی
ترے رتبہ داں محبت کی حالت

ترے شوق میں کیا سے کیا ہو گئی
پہنچ جائیں گے انتہا کو بھی حسرتؔ
جب اس راہ کی ابتداء ہو گئی۔"۱۰

بقول یحییٰ خلیل عرب حسرتؔ رسول ﷺ کے عشق میں سر تا پا ڈوبے ہوئے تھے۔ اولیاء اللہ اور بزرگان دین سے بھی اُنھیں والہانہ محبت تھی۔ اسی لیے جب وہ دربار نبی ﷺ پر حاضری دیتے ہیں، تو صرف اُن کی آنکھیں ہی اشکبار نہیں ہوتیں، بلکہ اُن کا دل بھی روتا ہے، جس کی بازگشت اُن کے نعتیہ کلام میں صاف سنائی دیتی ہے۔ اور یہ ان کی نعت گوئی کی بڑی خوبی ہے۔۱۱

السلام اے شہ بشیر و نذیر
داعی و عابد و سراج منیر
آرزو ہے کہ نام پاک حضور ﷺ
کاش ورد زباں ہو وقت اخیر
بہ طفیل صغیر ذرّہ عشق
محو سارے ہوئے گناہ کبیر
تم نے کیوں کر کیا دلوں کا شکار
ہے بظاہر کمان پاس نہ تیر۔

حوالے ،حواشی:

۱۔ علیم صبا نویدی، نعتیہ شاعری میں ہئیتی تجربے "ٹمل ناڈو اُردو پبلی کیشنز، چینئی ۲۰۰۶ء، ص:۱۸۔
۲۔ ڈاکٹر محمد اسمٰعیل آزاد فتح پوری ، "نعتیہ شاعری کا ارتقاء"، فائن آفسٹ ورکس، الہٰ آباد، ۱۹۸۸ء، ص:۹۔
۳۔ پروفیسر شفقت رضوی ، مولانا حسرت موہانی اور ان کی نعت گوئی، مشمولہ "مولانا حسرت موہانی دانشوروں کی نظر میں"، مرتبہ سیّد محمد اصغر کاظمی، مولانا حسرت موہانی میموریل لائبریری اینڈ ہال ٹرسٹ، کراچی، ۲۰۰۲ء، ص:۱۹۹۔۲۰۰۔
۴۔ ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی ،حسرت موہانی کا مذہبی رجحان، مشمولہ " مولانا حسرت موہانی کی حمد و نعت اور منقبت گوئی"، مرتبہ سیّد محمد اصغر کاظمی، مولانا حسرت موہانی میموریل لائبریری اینڈ ہال ٹرسٹ، کراچی، ۲۰۰۳ء ص:۵۶۔
۵۔ پروفیسر عبد القادر سروری، "حسرت موہانی اور اُردو غزل کا اِحیائ" ،مشمولہ اُردو ادب، حسرت موہانی نمبر ،اکتوبر ۱۹۵۱ء، ص:۱۳۰۔۱۳۱۔
۶۔ ڈاکٹر عزیز انصاری ،حسرت اور عشق رسولؐ ، مشمولہ مولانا حسرت موہانی کی حمد و نعت اور منقبت گوئی، ص:۶۲۔
۷۔ ڈاکٹر نظر کامرانی، حسرت موہانی کی نعتیہ شاعری، مشمولہ مولانا حسرت موہانی کی حمد و نعت اور منقبت گوئی، ص:۶۳۔۶۴۔
۸۔ ڈاکٹر عاصی کرنالی، حسرت موہانی کی حمدیہ و نعتیہ شاعری ،مشمولہ مولانا حسرت موہانی کی حمد و نعت اور منقبت گوئی، ص:۶۷۔
۹۔ ڈاکٹر سیّد خورشید نبی جعفری، عاشق رسول مولانا حسرت موہانی، مشمولہ مولانا حسرت موہانی کی حمد و نعت اور منقبت گوئی، ص:۷۲
۱۰۔ خورشید احمر، مولانا حسرت موہانی کی نعتیہ شاعری ایک مطالعہ، مشمولہ مولانا حسرت موہانی کی حمد و نعت اور منقبت گوئی، ص: ۹۵۔۹۶۔
۱۱۔ یحییٰ خلیل عرب، مولانا حسرت موہانی کی نعتیہ شاعری، مشمولہ مولانا حسرت موہانی کی حمد و نعت اور منقبت گوئی، ص:۹۹۔

☆☆☆

ڈرامہ "سچ کا زہر"

ایپک تھیٹر کا ایک اہم تجربہ

ڈاکٹر فردوس احمد بٹ
لیکچرار اردو، اسکول ایجوکیشن ڈیپارٹمنٹ، جموں وکشمیر، موبائل:9797964917

"ایپک تھیٹر" کا آغاز جرمنی میں ۱۹۲۰ء میں ہوا۔ اس کے بانی جرمنی کے مایہ ناز اسٹیج ڈائریکٹر ارون فریڈرک میکسی ملین پسکیٹر ہیں ۔جرمنی کے مشہور اسٹیج ڈائریکٹر' ڈراما نگار اور شاعر برٹولٹ بریخت اس کے سب سے بڑے ڈراما نگار مانے جاتے ہیں ۔بریخت کی کوششوں سے ہی ایپک تھیٹر دنیا بھر میں مقبول ہوگیا۔یہی وجہ ہے کہ اسے "بریختیائی تھیٹر" کے نام سے بھی منسوب کیا جاتا ہے۔

"ایپک تھیٹر" ڈراموں کو پیش کرنے کا ایک نیا اور منفرد طریقہ ہے۔اس نے ڈرامے کے مروجہ طریقہ کار سے یکثر انحراف کیا۔ارسطو نے ڈرامے میں جذباتی ہم آہنگی کا جو اصول ناظرین کے تزکیۂ نفس کے لیے وضع کیا تھا رزمیہ تھیٹر نے اس پر کاری ضرب لگادی۔یہ تزکیۂ نفس کے بجائے بصیرت پر زور دیتا ہے۔ڈرامے کی پیش کش کا جو انوکھا طریقہ مذکورہ تھیٹر نے ایجاد کیا وہ یہ ہے کہ ناظرین کو قدم قدم پر یہ احساس دلایا جائے کہ وہ ڈرامہ ہی دیکھ رہے ہیں 'اصل زندگی نہیں ۔اس میں حقیقت کے التباس (Illusion of Reality) کو توڑ دیا جاتا ہے تاکہ ناظرین کو غور وخوض پر مائل کیا جاسکے۔ایپک ڈرامے میں کورس' راوی'نغموں' جاندار مکالموں اور دیگر کئی ایسے عناصر کا استعمال کیا جاتا ہے جو ناظرین اور ڈرامے کے درمیان پیدا ہونے والی جذباتی ہم آہنگی او رفریب کاری کو روکتے ہیں۔

ایپک تھیٹر ایک مقصدی تھیٹر ہے ۔اس کے تحت جتنے بھی ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں ان کا کوئی نہ کوئی خاص مقصد ہوتا ہے۔اس کو زیادہ تر سیاسی وسماجی خیالات و نظریات کے اظہار کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔یہ مارکسی نظریات کے زیر اثر وجود میں آیا ہے یہی وجہ ہے کہ اس میں متعدد ایسے طریقوں کا استعمال کیا جاتا ہے جو ناظرین کے جذبات کو برانگیختہ کرنے کے بجائے انہیں غور وفکر پر مائل کرتے ہیں۔سماج میں پنپ رہی برائیوں سے انہیں آگاہ کرتے ہیں ۔ناظرین میں مسائل کا شعور پیدا کرکے انہیں ان کے ازالے کے لیے اکساتے ہیں۔

"سچ کا زہر" محمد حسن کا معروف ڈرامہ ہے۔ محمد حسن ایپک تھیٹر اور اس کے مشہور ڈراما نگار برٹولٹ بریخت سے کافی متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ایپک تھیٹر سے ان کی رغبت کے اولین نمونے ڈرامہ "کہرے کا چاند" میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔اس میں انہوں نے پہلی بار اس نئے تھیٹر کے اسلوب کو برتنے کی کوشش کی ہے۔لیکن اس کے واضح اثرات ان کے مجموعے "مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے" کے ڈراموں میں نظر آتے ہیں ۔سات ڈراموں پر مشتمل یہ مجموعہ ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا ہے۔اس میں شامل ڈرامہ "سچ کا زہر" اس حوالے سے قابل ذکر ہے۔ مذکورہ ڈرامہ میں محمد حسن نے ایپک تھیٹر کی تکنیک کا خوب صورت استعمال کیا ہے۔ ڈرامے میں اگرچہ کلاسیکی روایت کو بھی اپنایا گیا ہے تاہم یہ ان کا پہلا اہم ایپک ڈرامہ قرار دیا جاسکتا ہے۔اس میں بہت سے ایسے عناصر موجود ہیں جو اسے اس نئے تھیٹر کے زمرے میں لاتے ہیں ۔پروفیسر ظہور الدین اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ' ' ایپک تھیٹر سے ان کی رغبت کے اولین نقوش ہمیں مور پنکھی (۱۹۷۵ء) کے ڈراموں میں ملنا شروع ہوجاتے ہیں۔ خصوصاً "سچ کا زہر" میں وہ پہلی بار ہمیں اپنی عام روش سے

ہٹ کر ایک نئے اسلوب کو اختیار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں "۔[1]

"سچ کا زہر" کورس کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔اس کے بعد کردار سامنے آتے ہیں۔ ہیرا لال سپرنٹنڈنٹ صاحب سے کہتا ہے کہ اسے سزا دیجئے کیوں کہ وہ شہر میں پچھلے دس سال سے زہر بیچ رہا ہے۔ تو لکڑ توڑ چورن کے نام پر لسوڑھے کی پسی ہوئی پتیاں بیچتا ہے۔ دانتوں کو ہر مرض سے بچانے اور ہر درد کو دور کرنے کا منجن بیچتا ہے جس میں پسی ہوئی کھریا کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ریلوے یارڈ کی مٹی کی پڑیاں باندھ کر آنکھوں کا سرمہ کہہ کر بیچتا ہے۔وہ سپرنٹنڈنٹ سے کہتا ہے کہ اس نے لوگوں کی تندرستی برباد کر کے خود کی جیبیں بھر دی ہیں اس لیے اسے کڑی سے کڑی سزا ملنی چاہیے۔

سپرنٹنڈنٹ یہ سب کچھ سننے کے باوجود گرفتار کرنے کے بجائے اردلی کو حکم دیتا ہے کہ اسے باہر نکال دو۔ ہیرا لال جب پوچھتا ہے کہ وہ سچ کہہ رہا ہے 'اگر اس نے گناہ کیا ہے تو پھر وہ اسے سزا کیوں نہیں دیتے' اس پر سپرنٹنڈنٹ جواب دیتا ہے کہ وہ (ہیرا لال) نہیں جانتا اس شہر میں تین دن سے ہر آدمی سچ بول رہا ہے اور اپنے زندگی بھر کے گناہ بیان کر کے اس سے سزا چاہتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اسکی جیل اور حوالات میں جگہ نہیں بچی' عدالتوں میں مقدموں کی تعداد دس گنی ہو گئی ہے' اسٹامپ اور واٹر مارک بازار سے غائب ہو گئے ہیں۔ سپرنٹنڈنٹ اسے کہتا ہے کہ اس سچ نے انہیں غارت کر دیا ہے 'شہر کا ہر دسواں آدمی پاپی ہے' ساری دنیا اسے پاپیوں کا شہر سمجھتی ہے۔ لیکن ہیرا لال کے بار بار اصرار کرنے پر سپرنٹنڈنٹ مجبور ہو کر اسے جیل کے بیک روم میں بیٹھنے کو جگہ دیتا ہے۔وہ اردلی کو حکم کرتا ہے کہ چاہیے کوئی کتنا ہی سچ کیوں نہ بولے اسے کسی بھی صورت میں اندر مت آنے دو۔ لیکن اسی وقت ڈاکٹر شرما حاضر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر شرمندہ ہو کر سپرنٹنڈنٹ کے سامنے یہ تسلیم کرتا ہے کہ وہ گنہگار ہے اور اس نے کبھی اپنے پیشے کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔وہ اسے کہتا ہے کہ اس نے ہمیشہ نقلی دوائیاں بیچ کر لوگوں کے ساتھ دھوکا بازی کی ہے جس کے لیے اسے سزا ملنی چاہیے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ یہ بھی قبول کرتا ہے کہ اس نے روپیہ لے کر سیٹھ دلی چند کی بیوی کو زہر کے انجکشن لگائے تھے کیوں کہ اس کی زندگی کا بیمہ ہو چکا تھا۔ یہ سب سننے کے بعد سپرنٹنڈنٹ اسے حوالات میں بند کر دیتا ہے۔

سپرنٹنڈنٹ اردلی سے کہتا ہے کہ ایک سپاہی کو اس کے گھر بھیجو تا کہ وہ یہ معلوم کرے کہ میم صاحب یعنی سپرنٹنڈنٹ کی بیوی مسوری سے آئی ہے یا نہیں۔ ان کی بیوی اپنے بیٹے نریندر سے ملنے مسوری گئی ہوتی ہے۔ اسی دوران سپرنٹنڈنٹ کو لگاتار لوگوں کے فون آتے ہیں جو سچ بتا کر اپنے گناہوں کا اظہار کرتے ہیں۔ اس پر سپرنٹنڈنٹ تنگ آکر فون کاٹ دیتا ہے۔ اتنے میں ہی باہر سے شور سنائی دیتا ہے اور پرنسپل صاحب جیل میں داخل ہوتا ہے۔ پرنسپل بھی سچ بول کر سپرنٹنڈنٹ کے سامنے اپنے گناہوں کا اعتراف کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ وہ ایک فریبی اور فراڈ ہے۔ آج تک اس کے کالج میں جتنے لیکچرار رکھے گئے ہیں وہ سب کے سب اس کے رشتے دار ہیں یا پھر اس کے کسی رشتے دار کے رشتہ دار ہیں۔ وہ تسلیم کرتا ہے کہ اس نے ہمیشہ رشوت' کنبہ پروری اور جعل سازی سے کام لیا ہے جس کی اسے سزا ملنی چاہیے۔ سپرنٹنڈنٹ اردلی سے کہہ کر اسے ہتھکڑی لگا کر حوالات میں بند کر دیتا ہے۔

اس کے بعد سپرنٹنڈنٹ اور رہیرا لال کے درمیان تھوڑی بہت گفتگو ہوتی ہے۔ باہر سے کار کا ہارن سنائی دیتا ہے۔ اردلی اطلاع دیتا ہے کہ سیٹھ چھبیل داس جی آئے ہیں۔ سیٹھ جی جب داخل ہوتا ہے تو سپرنٹنڈنٹ بڑی گرم جوشی سے ان کا استقبال کرتا ہے۔ سیٹھ دوسرے افراد کی طرح سپرنٹنڈنٹ کے سامنے اپنے گناہوں کا اعتراف کرتا ہے۔ وہ اسے کہتا ہے کہ اگرچہ اس نے تین ودھوا آشرم اور پانچ اناتھ آشرم کھولے ہیں لیکن وہ اصل میں اس ملک کا اسمگلر کنگ ہے جو کوکین' افیم' اناج' دوائیں غرض ہر اس چیز کی اسمگلنگ کرتا ہے جس کا کاروبار ہو سکتا ہے۔ وہ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ نیویارک' لندن اور سویزرلینڈ کے بنکوں میں ان کا کالا دھن کئی ناموں سے جمع ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس نے ہندو مسلم فسادات بھی کروائے اور انکم ٹیکس آفیسر جس نے رشوت لینے سے انکار کیا تھا اسے چلتی گاڑی میں قتل کرا دیا۔ سپرنٹنڈنٹ یہ سب سن کر غضب ناک ہوتا ہے اور سیٹھ کو گرفتار کرتا ہے۔ سپرنٹنڈنٹ اپنا غصہ اردلی پر اتارتا ہے اور اسے کہتا ہے کہ اب کسی کو اندر آنے مت دو۔ لیکن اردلی میم صاحب

کے آنے کی خبر دیتا ہے ۔ میم صاحب جب اندر آتی ہے تو سپرنٹنڈنٹ اسے کہتا ہے:

سپرنٹنڈنٹ: ''اوہ ڈارلنگ! شاکرنا اس گدھے اردلی کو تو تم جانتی ہو۔ بالکل بیوقوف ہے۔ آج کام بہت تھا۔ میں نے کہہ دیا تھا آج میں کسی سے نہیں ملوں گا۔ اس کم بخت نے تمہیں بھی روک لیا۔ تم اتنی خاموش کیوں ہو۔ سفر کی تھکان ہے۔ شاید۔ چائے پیو گی؟'' ۲

سپرنٹنڈنٹ جب بیوی سے کہتا ہے کہ وہ اداس کیوں ہے کیا ان کا بیٹا نریندر ٹھیک ہے؟ تو بیوی پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے اور کہتی ہے کہ نریندر کامنی سے شادی کر رہا ہے۔ سپرنٹنڈنٹ کو جب معلوم ہوتا ہے کہ کامنی اس کے یار جوگندر سنگھ کی بیٹی ہے تو وہ خوش ہو جاتا ہے اور اپنی بیوی سے کہتا ہے کہ یہ تو خوشی کی بات ہے وہ کیوں گھبرا رہی ہے۔ بیوی یہاں اس راز سے پردہ اٹھاتی ہے کہ کامنی اور نریندر سگے بہن بھائی ہیں ۔ یہ سنتے ہی سپرنٹنڈنٹ کے ہوش اڑ جاتے ہیں۔ وہ بیوی سے اپنے غصے کا اظہار یوں کرتا ہے:

سپرنٹنڈنٹ: ''کیا کہا؟ تو کیا نریندر میرا بیٹا نہیں ہے۔
اس کا مطلب ہے کہ تم بھی مجھ سے دغابازی کرتی رہی ہو۔ تم
میرے دوست جوگندر سنگھ کے ساتھ گلچھڑے اڑاتی رہی
ہو! میں برداشت نہیں کر سکتا۔ (چیخ کر) نکل جاؤ! میں کہتا ہوں
چلی جاؤ!!'' ۳

سپرنٹنڈنٹ سے بیوی کہتی ہے کہ وہ اس سے کچھ چھپانا نہیں چاہتی ' وہ اور جوگندر کالج کے زمانے سے ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ یہاں جو وہ شوہر کو بتاتی ہے وہ قابل غور ہے:

بیوی: ''میں سچ کہہ رہی ہوں۔ میں نے زندگی میں کبھی
تم سے محبت نہیں کی ۔ میں تمہاری محبت کے قابل نہیں تھی '
میں نے ہر بار تمہیں فریب دینے کی کوشش کی۔ میں نے جوگندر
سے پریم کیا۔ میں نے تمہیں دھوکا دیا ہے۔ میں نے ایک لمحے
کے لیے بھی تمہیں نہیں چاہا۔ میں دھوکے باز ہوں مجھے سزا دو!
بھگوان کی قسم میں سچ کہہ رہی ہوں۔ بالکل سچ کہہ رہی ہوں''۔
۴

سپرنٹنڈنٹ یہ سب سن کر اپنی نفرت کا اظہار کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اسے سچ اور سچ بولنے والوں سے نفرت ہے' سچ زہریلا ناگ ہے۔ وہ چیخ کر اردلی کو حکم دیتا ہے کہ میم صاحب کو لے جاؤ اور اس کا بیان قلم بند کرو۔ اردلی حکم کی تعمیل کرتا ہے۔ یہاں پر سپرنٹنڈنٹ کہتا ہے'' تو یہ ہے اس ڈرامے کا انجام''۔ اس کے بعد وہ خود کو گولی مار کر اپنی زندگی کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ اس پر آخر میں ہیرالال جو کہتا ہے وہ توجہ طلب ہے:

'' دیکھتے ہو سچائی کیسی بھیانک ہے؟ کیسی خطرناک ہے
.... اعلان کر دو آج سے کوئی سچ نہ بولے..... آج سے کوئی جھوٹ
کو برا نہ کہے..... سچائی بڑی بھیانک ہے''! ۵

ڈرامہ ''سچ کا زہر'' کے پلاٹ کو دیکھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایپک تھیٹر کی روایت کے تحت لکھا گیا ہے۔ ایپک تھیٹر میں التباس حقیقت کو توڑنے کے لیے کورس کا سہارا لیا جاتا ہے ۔ اس کے ذریعے کبھی داستان گو یا مطرب کی طرح ابتداء ہی میں ناظرین و سامعین کو ڈرامے کی کہانی سے متعارف کیا جاتا ہے تاکہ وہ کہیں جذباتی ہم آہنگی کا شکار نہ ہو جائیں۔ محمد حسن نے بھی اپنے ڈرامے کا آغاز کورس سے کر کے نہ صرف ناظرین کے تجسس کو ابتداء ہی میں ختم کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ انہیں غور و فکر پر بھی مائل کیا ہے۔ کورس ڈرامے کا آغاز یوں کرتا ہے:

کورس: ''سچ مرا دیوتا
سچ ہے انجیل' قرآن' گیتا' خدا
سچ ہے سقراط' عیسیٰ' محمد
سچ شہیدوں کا خون' پیار کا حوصلہ!
سچ ہے خون کا وہ قطرہ جو مطلوب ہے' جس کا سر
ہے بریدہ' بدن مضطرب'
سولیوں پر چڑھا
بے گناہی کی پاداش میں'
زندگی! زندگی! چیختا
مر رہا ہے
سچ ہے زہریلی ناگن جو ڈستی ہے انسان کے صبر و سکون
کو کہ پھر زندگی بھر تڑپتے گزرتی ہے اور ایک کانٹا
نہیں ایک بھالا۔ نہیں ایک تلوار ہے جس کو تم نے
پکارا ضمیر اس کو مانو
سچ وہ بچہ ہے جس کا سر و سینہ نیزوں کی نوکوں سے
مجروح ہے پھر بھی ہونٹوں پہ ایک ہلکی مسکان
سی ناچتی ہے۔

وہ سچ اب کہاں ہے
چلو اسے آج دنیا میں ڈھونڈیں کہیں دیکھو سقراط
کی طرح وہ قید خانے میں بیٹھا
زہر کا پیالہ پیتا نہ ہو
کہیں شاہراہوں پہ وہ
کسی تنگ و تاریک چوراہے پر
پرانی سولی پہ لٹکا نہ ہو اور
اس کی ہتھیلی میں کیلوں کے سوراخ ہوں
وہ شاید کسی کربلا میں
کسی شمر کے خنجروں کے تلے
خون میں لتھڑا ہوا
زندگی کے لیے خوں بہادے رہا ہو
جسے آج سچ سے محبت ہو اب بھی
میرے ساتھ آئے
قبل اس کے جھوٹ آئے اور
ہم سب کو نگل لے"۔ ۶

یہاں کورس نہ صرف جذباتی ہم آہنگی کو توڑ کر غور وخوض کی ترغیب کا کام انجام لاتا ہے بلکہ زندگی کی ٹھوس عصری حقیقتوں کے شعور کا پتہ بھی دیتا ہے۔ کورس کے سامنے آنے سے ناظرین پر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ حقیقی زندگی نہیں بلکہ تھیٹر ہال میں بیٹھے ایک ڈرامہ دیکھ رہے ہیں جس کا مقصد ان میں زندگی کے مسائل کا شعور پیدا کرنا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں سپرنٹنڈنٹ اپنی بیوی کو گرفتار کرنے کے بعد کہتا ہے:

"تو یہ ہے اس ڈرامے کا انجام"

اس کے بعد جب سپرنٹنڈنٹ خودکشی کرتا ہے تو ہیرا لال یوں تبصرہ کرتا ہے:

"دیکھتے ہو سچائی کیسی بھیانک ہے؟ کیسی خطرناک ہے ..... اعلان کردو آج سے کوئی سچ نہ بولے..... آج سے کوئی جھوٹ کو برا نہ کہے..... سچائی بڑی بھیانک ہے"!!

ان مکالمات کے ذریعے ڈراما نگار نے ناظرین کو دوبارہ یہ احساس دلانے کی کوشش کی ہے کہ وہ صرف ایک ڈرامہ دیکھ رہے ہیں نہ کہ اصل زندگی۔ ناظرین بخوبی یہ سمجھ جاتے ہیں کہ ڈراما نگار انہیں کس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ مکالمات محض التباس حقیقت کو توڑ کر غور وفکر پر مائل نہیں کرتے بلکہ عصری معنویت بھی رکھتے ہیں۔

ایپک ڈراما فرد کی نہیں بلکہ سماج کی عکاسی و ترجمانی کرتا ہے۔ فرد کی فطرت اس کی نفسیاتی یا داخلی زندگی کا مطالعہ اس کے لیے بے معنی ہے۔ اس کے لیے فرد کے وہ اعمال وافعال نہایت اہم ہیں کہ جو اس کے سماجی رشتوں کی تشکیل کرتے ہیں یا ان کو متاثر کرتے ہیں ۔ محمد حسن کا ڈرامہ بھی فرد کی نہیں سماج کی عکاسی کرتا ہے۔ اس میں کرداروں کی نجی زندگی پر کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے۔ کرداروں کو سماجی پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ ایپک ڈرامے کی روایت کی طرح اس میں سماجی شعور اور انسانی اعمال سے ترتیب پانے والی حقیقتوں کا ادراک پورے عروج پر نظر آتا ہے۔ ڈرامے کے سبھی کردار اپنی اپنی سماجی معنویت رکھتے ہیں۔ اس سماجی معنویت میں تبدیلی آنے سے وہ بھی بدل جاتے ہیں۔ ایپک تھیٹر کی ایک اہم خوبی ناظرین میں سماجی شعور پیدا کرنا ہے ۔ محمد حسن نے اپنے ڈرامے میں اس خصوصیت کا خاص خیال رکھا ہے۔ وہ قدم قدم پر زندگی کے پیچیدہ مسائل کو ابھار کر ناظرین کو ان کی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

"سچ کا زہر" سماجی شعور سے بھرپور ہے۔ ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی اس کی عصری معنویت اور اس کے اس مقصد میں پنہاں ہے کہ جس کی طرف مصنف نے بار بار اشارے کئے ہیں ۔ ابتداء میں کورس اور آخر میں سپرنٹنڈنٹ اور ہیرا لال کے مکالموں سے ڈرامے کا مقصد واضح ہو جاتا ہے ۔ محمد حسن نے اس میں ایسے مکالمے پیش کئے ہیں جو ایک طرف تو گہری سماجی معنویت رکھتے ہیں اور دوسری طرف ناظرین کے شعور کو متحرک کر کے انہیں غور وفکر کی ترغیب دیتے ہیں۔ چند مکالمے ملاحظہ ہوں:

ڈاکٹر: "....میں وہی ڈاکٹر شرما ہوں جس نے ایک ہزار روپیہ لے کر سیٹھ دلی چند کی بیوی کو زہر کے انجکشن لگائے تھے۔ کیونکہ اس کی زندگی کا بیمہ ہو چکا تھا اور سیٹھ دلی چند میری مدد سے اسے موت کے گھاٹ اتار کر انشورنس کی ساری رقم وصول کرنا چاہتا تھا۔"

پرنسپل: "میں آپ سے سزا چاہتا ہوں۔ کپتان صاحب! سخت سے سخت سزا چاہتا ہوں۔ میں مجرم ہوں۔ میں نے کنبہ پروری، نفع خوری اور بے ایمانی ہی نہیں کی ہے۔ میں نے قوم کی

امانت میں خیانت کی ہے۔میں نے آنے والی نسل کی زندگی برباد کر دی ہے۔انہیں اپنی سیاست میں استعمال کرنے کی غرض سے ان کے گروہ بنا کر انہیں غنڈہ گردی سکھائی۔انہیں اپنے گروہ کی طاقت بڑھانے کے لیے استعمال کیا ہے۔میں نے انہیں صرف خود غرض،ہوس اور غنڈہ گردی کی تعلیم دی ہے۔ میں نے انہیں گیان کے نور کے بجائے جہالت کا اندھیرا ہی دیا ہے۔کیا قوم مجھے سزا نہ دے گی؟ ....'

سیٹھ: "مجھے معلوم ہے۔لیکن آپ کو سب کچھ معلوم نہیں ہے۔آپ کو معلوم ہے کہ میری پندرہ بڑی بڑی ملیں اور کارخانے ہیں۔ان میں پانچ ہزار سے زیادہ مزدور کام کرتے ہیں ۔ان کو اور ان کی یونینوں کو قابو میں رکھنے کے لیے میرے پاس غنڈوں کی ایک فوج ہے جس سے کبھی کبھی میں ہندو مسلم فسادات بھی کراتا ہوں۔ان ہی غنڈوں میں بعض مشہور ڈکیت ہیں جن کی ڈکیتوں میں مجھے بھی حصہ ملتا ہے"۔

سپرنٹنڈنٹ: "سچ سے مجھے نفرت ہے سنا تم نے؟ مجھے سچ سے نفرت ہے۔سچ بولنے والوں سے نفرت ہے۔سچ زہریلا ناگ ہے جو زندگی کے سکھ اور شانتی کو ڈسے لے رہا ہے" .....

ایپک تھیٹر کی طرح ڈرامے کی کہانی جستہ جستہ آگے بڑھتی ہے۔جس طرح الگ الگ کردار سپرنٹنڈنٹ کے سامنے اپنی اپنی کہانی بیان کرتے ہیں اس سے نہ صرف ڈرامے کی مقصدیت ظاہر ہوتی ہے بلکہ ڈرامے کو قصہ در قصہ بنانے کی ڈراما نگار کی کوشش بھی صاف طور پر نظر آتی ہے۔الگ الگ کرداروں کے ذریعے الگ الگ کہانیاں بیان کرکے مصنف نے کامیابی سے ڈرامے کو حصوں میں بانٹا ہے۔ڈرامے کے یہ حصے مکمل اور منفرد مناظر کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ایپک تھیٹر چوں کہ عوامی تھیٹر ہے اس لیے اس میں زبان کا سادہ اور رسلیس استعمال کیا جاتا ہے کیوں کہ تخلیقی زبان ناظرین کو غور وفکر کا موقعہ فراہم نہیں کرتی۔وہ اس کی ادبیت میں کھو جاتے ہیں۔لہٰذا یہاں عوامی زبان کا سہارا لے کر مقصدیت کو ناظرین کے ذہنوں میں اتارنے کی کوشش کی جاتی ہے۔محمد حسن نے بھی اپنے ڈرامے میں اسی طرح کی زبان کا استعمال کیا ہے۔وہ ہر قدم پر اس بات سے اجتناب کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ کہیں زبان کا جادو ناظرین کے سر چڑھ کر انہیں غور وخوض کی صلاحیت سے محروم نہ کر دے۔ کہیں پر زبان کا ایسا استعمال نہیں ملتا جو ناظرین کے شعور میں رکاوٹ پیدا کرتا ہو۔زبان وبیان کے اعتبار سے یہ ڈرامہ ایپک تھیٹر کی روایت سے قریب نظر آتا ہے۔

ڈرامہ "سچ کا زہر" میں طربیہ اور المیہ عناصر کی آمیزش سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ محمد حسن نے اسے ایپک تھیٹر کی روایت کے تحت لکھا ہے۔ڈرامے میں طربیہ اور المیہ دونوں حصے سنجیدہ فضا قائم کرکے ناظرین کو غور وفکر کی ترغیب دیتے ہیں ۔ڈرامہ طربیہ سے شروع ہو کر المیہ پر ختم ہوتا ہے۔لیکن ڈرامے کی سنجیدگی ابتداء سے لے کر آخر تک برقرار رہتی ہے۔ڈرامہ آخر میں اس وقت المناک صورت اختیار کر لیتا ہے کہ جب سپرنٹنڈنٹ اپنی بیوی سے تلخ حقیقت سن کر اپنی زندگی کا خاتمہ کر دیتا ہے اور پھر ہیرالال کا بیان جاری ہوتا ہے۔

مختصراً "سچ کا زہر" پروفیسر محمد حسن کا ایک اہم ڈرامہ ہے ۔اس کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ مصنف نے اس میں ایپک تھیٹر کی تکنیک سے استفادہ کیا ہے۔ ڈرامے میں کلاسیکی عناصر کی موجودگی سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن ان کے باوجود یہ ایپک تھیٹر کے حوالے سے محمد حسن کا ایک کامیاب تجربہ قرار دیا جا سکتا ہے۔۔ ☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر ظہور الدین " جدید اردو ڈراما" ص ۱۹۳

۲۔ ڈاکٹر محمد حسن " مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے" (مکتبہ دین وادب،لکھنو، ۱۹۷۵ء) ص ۱۶۱

۳۔ ڈاکٹر محمد حسن " مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے" (مکتبہ دین وادب،لکھنو، ۱۹۷۵ء) ص ۱۶۲

۴۔ ڈاکٹر محمد حسن " مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے" (مکتبہ دین وادب،لکھنو، ۱۹۷۵ء) ص ۱۶۳

۵۔ ڈاکٹر محمد حسن " مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے" (مکتبہ دین وادب،لکھنو، ۱۹۷۵ء) ص ۱۶۳

۶۔ ڈاکٹر محمد حسن " مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے" (مکتبہ دین وادب،لکھنو، ۱۹۷۵ء) ص ۱۴۲۔۱۴۴

☆☆☆

جگر مرادآبادی ایک رومانی شاعر

ڈاکٹر تجمل اسلام
بلہ پورہ شوپیان کشمیر(جموں وکشمیر) سرینگر
ای۔میل۔maliktajamul1@gmal.com

اپریل۶، ۱۸۹۰ء کو اردو دنیا کا مایہ ناز شاعر جگرؔ اترپردیش کے مراداباد علاقے میں پیدا ہوا، جو آگے چل کر جگرؔ مرادآبادی کے نام سے مشہور ہوا۔شاعری کے پیچ وخم سیکھنے کے لئے انھوں نے رساؔ رامپوری کو اپنا استاد مقرر کیا۔نوجوانی کے زمانے میں ہی جگرؔ نے گونڈہ علاقے کا رخ کیا جو لکھنؤ شہر کے بالکل قریب ہے، یہاں پر ان کی پہچان اصغر سے ہوئی جس نے آگے چل کر اردو ادب میں ایک خاص مقام بنا لیا اور اردو ادب میں اصغر گونڈوی کے نام سے شہرت پائی۔

جگرؔ مرادآبادی ایک بلند پایہ شاعر گزرے ہیں ۔جگرؔ نے ساری زندگی غزل کو اعلیٰ مقام دلانے میں صرف کی ۔سعادت صدیقی جگر کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

> "غزل اگر اردو ادب کی آبرو ہے تو جگر بلاشبہ غزل کی آبرو تھے،انھوں نے اردو غزل کی صالح روایات کو جدید نظریات سے مزین کر کے شاعری کو ایک لطیف و دلکش حقیقت کا روپ دیا۔"

جگرؔ کی زندگی خاصی رنگین ،دلچسپ اور پر کیف رہی ہے۔اس کے عشق میں ایک تندرست انسان کی صحت مند جنسی کشش ہے مگر یہ مریض عشق نہیں ہے ان کی رومانیت ایک جذباتی تخیل پرست انسان کی رومانیت ہے۔جگرؔ کے حسن و عشق میں احترام موجود ہے، مگر یہ تصور محض روایت نہیں ہے ۔ان کی زندگی ہے۔یہ شوخ ہوتے ہوئے بازاری نہیں ہے،یہ اخلاقی قدروں کو سمیٹ لیتا ہے۔جگرؔ کی شاعری کا اگر بغور جایزہ لیا جائے تو معلوم پڑتا ہے کہ ان کی بیشتر شاعری ساغر و مینا کے ارد گرد گھومتی ہے۔۔۔۔۔

بے کیف ہے دل اور جئے جارہا ہوں میں
خالی ہے شیشہ اور پیے جارہا ہوں میں
رخصت ہوئی شباب کے ہمراہ زندگی
کہنے کی بات ہے کہ جئے جارہا ہوں میں
پہلے شراب زیست تھی اب زیست ہے شراب
کوئی پلا رہا ہے پئے جارہا ہوں میں

جگرؔ کی غزلوں میں سادگی وسلاست کے ساتھ اثر پزیری اور اثر انگیزی بھی ہے،حسن وناز کے ساتھ سوزو گداز بھی ہے ،سرشاری کے ساتھ خلوص بھی ہے۔ان کی غزلوں میں عشق کا پاکیزہ تصور بھی ملتا ہے۔۔۔

رند جو مجھ کو سمجھتے ہیں انہیں ہوش نہیں
میکدہ ساز ہوں میں میکدہ بر ہوش نہیں
حسن سے عشق جدا ہی نہ جدا عشق سے حسن
کون سی شے ہے جو آغوش در آغوش نہیں
کبھی ان مدبھری آنکھوں سے پیا تھا اک جام
آج تک ہوش نہیں ہوش نہیں ہوش نہیں
محو تسبیح تو سب ہیں مگر ادراک کہاں
زندگی خود ہی عبادت ہے مگر ہوش نہیں

جگرؔ کے بارے میں مولانا سید سلیمان ندوی رقمطراز ہیں:۔

> "جگر مست ازل ہے،اس کا دل سرشار ازل ہے،وہ محبت کا متوالا ہے،اور عشق حقیقی کا جویا مجاز کی راہ سے حقیقت کی منزل

تک اور بت خانے کی گلی سے کعبہ کی شاہراہ کو اور صنم خانہ کے بادہ کیف سے بے خود فراموش ہو کر بزم ساقی کو ثر تک پہنچنا چاہتا ہے، جگر سرشار مگر در حقیقت بیدار ہے، اس کی آنکھیں پر خمار مگر اس کا دل ہوشیار ہے اور کیا عجب کہ خود جگر کو بھی اپنے دل کی خبر نہ ہو تو اس کے کلام میں اثر نہ ہو۔"

جگرؔ ایک درد مند دل رکھتے تھے جس میں ہر کسی کے لئے جگہ تھی، وہ سراپا خلوص و محبت تھے۔۔۔۔۔

گلشن پرست ہوں مجھے گل ہی نہیں عزیز
کانٹوں سے بھی نباہ کئے جا رہا ہوں میں

ان کا جو فرض ہے وہ اہل سیاست جانیں
میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے

جگرؔ کی درد مندی اور انسان دوستی ملاحظہ ہو۔۔

درد سے معمور ہوتی جا رہی ہے کائنات
اک دل انسان مگر درد آشنا ہوتا نہیں

وہ ہزار دشمن جان سہی مجھے غیر پھر بھی عزیز ہے
جسے خاک پا تری چھو گئی وہ برا بھی ہو تو برا نہیں

جگرؔ کے کلام میں آسان فارسی تراکیب ملتی ہیں۔ان کے یہاں تغزل ،معاملہ بندی،بے خودی اور والہانہ انداز ملتا ہے۔۔۔۔۔

وہ زلفیں دوش پر ڈالے ہوئے ہیں
جہان آرزو تھرّا رہا ہے

تجاہل، تغافل۔ تبسم، تکلم
یہاں تک تو پہنچے وہ مجبور ہو کر

جگرؔ کا دعویٰ رہا ہے کہ سارے زمانے کی رونقیں ہم سے ہیں ،ہمارے ہی دم سے اس حسین دنیا میں بہاریں ہیں، پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ یہ زمانہ ہمیں مٹا سکے۔۔۔۔۔۔

ہم کو مٹا سکے یہ زمانے میں دم نہیں
ہم سے زمانہ خود ہے زمانے سے ہم نہیں

زاہد کچھ اور ہو نہ ہو میخانے میں
کیا کم یہ ہے کہ فتنہ دیر و حرم نہیں

جیسے کہ میں نے پہلے ہی عرض کیا کہ جگرؔ کی زیادہ تر شاعری میخانے کے ارد گرد گھومتی ہے۔ جگرؔ خود بھی میکش تھے اور زندگی کے آخری سالوں میں اصغر گونڈوی کے کہنے پر میکشی ترک کی، مگر تب بہت دیر ہو چکی تھی کیونکہ ساقی کے جام نے جگرؔ کا جگر پارہ پارہ کیا تھا۔۔۔۔

ساقی کی ہر نگاہ پہ بل کھا کے پی گیا
لہروں سے کھیلتا ہوا لہرا کے پی گیا

اے رحمت تمام مری ہر خطا معاف
میں انتہائے شوق میں گھبرا کے پی گیا

پیتا بغیر اذن یہ کب تھی مری مجال
در پردہ چشم یار کی شہ پا کے پی گیا

جگرؔ کے تین شعری مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں، جن میں "داغ جگر" "شعلہ طور" اور "آتش گل" قابل ذکر ہیں۔ جگرؔ تا عمر گونڈہ میں ہی سکونت پزیر رہے۔۹ ستمبر ۱۹۶۰ء کو جگرؔ نے وفات پائی اور ان کی یہ پیشگوئی حقیقت ثابت ہوئی۔۔۔

جان کر منجملہ خاصان مے خانہ مجھے
مدتوں رویا کریں گے جام و پیمانہ مجھے

☆☆☆

میر غلام رسول نازکی۔جموں وکشمیر میں اردو کے بنیاد گذار شاعر

ڈاکٹرطاہر محمود ڈار
لیکچرر۔کشمیر یونیورسٹی سری نگر
ای میل tahir.rubani@gmail.com;
رابطہ: 9596353689

ریاست جموں وکشمیر میں اردو شاعری کے بنیاد گذاروں میں جو چند نام لیے جاتے ہیں۔ ان میں میر غلام رسول نازکی (۱۹۱۰ء ۔۱۹۹۸ء)کا نام نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ بیسویں صدی کی تیسری چوتھی دہائی میں نازکی صاحب اپنی استعداد اور ذوق وشوق سے اردو شاعری پر ایک ایسے ستارے کی شکل میں نمودار ہوئے جو اپنی مثال آپ ہے اور شناخت کے اعتبار سے انفرادیت کا حامل بھی ہے۔ نازکی صاحب کو اپنی زندگی میں جو شہرت، مقبولیت اوراہمیت حاصل ہوئی وہ ان کے بہت کم ہم عصر شعرا کو حاصل ہوئی۔

میر غلام رسول نازکی کا دور جموں وکشمیر میں اردو ادب خصوصا شاعری کے حوالے سے ابتدائی دور کہلاتا ہے۔اسی لیے اپنے ابتدائی ایام کے کلام میں روایات اوراسالیب کے دائرے سے باہر نہیں رہ سکے۔ ان کی ابتدائی شاعری میں جذبات کی روانی اور سطحی ہم آہنگی ہے۔ لیکن وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ نازکی صاحب کے کلام میں فکری وفنی چابکدستی آنے لگی۔ وہ نئے رجحانات اور تحریکات بالخصوص آزاد اور حالی کی تحریک جس نے نیچرل شاعری پر زور دیتے ہوئے اردو شعروادب کو ایک نیا موڑ عطا کیا تھا،سے کہیں شعوری اور کہیں لاشعوری طور پر متاثر ہوئے۔اس سلسلے میں میر غلام رسول کا بیان ہے:

> ”اردو کے رجحانات بدلتے گئے اور بعد میں مسلسل مطالعہ کے ذریعے اس کے بدلتے ہوئے رجحانات سے متاثر ہوتا گیا اور میرے کلام میں اسی طرح تبدیلیاں آتی گئیں۔“ [1]

جدید شاعری کے مطالعے کے ساتھ ساتھ نازکی صاحب مشق سخن بھی کرتے رہے۔ اس طرح انہوں نے اپنی شاعری کو ایک نئے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی اور مواد اور اسلوب دونوں اعتبار سے نئی وسعتیں اور کئی جہتیں پیدا کیں ۔ نازکی صاحب نے آغازِ شاعری میں کلاسیکی انداز کو اپنایا۔ انہوں نے نہ صرف زبان وبیان کی صفائی وچستی پر زور دیا بلکہ اس کے مقابل نئے تجربات اور اپنے قریبی ماحول اور قریبی زندگی کے حقیقی تجربات وموضوعات کا عکاسی پر بھی توجہ دی۔ انہوں نے اردو شاعری کا وسیع مطالعہ کیااور اردو شاعری کے کئی سرچشموں سے سیراب ہوئے۔ نازکی صاحب کی سب سے امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے اردو وفارسی شعری سرمائے سے خوب استفادہ کیا لیکن کسی ایک آواز کی پیروی نہیں کی بلکہ اپنے تخلیقی اظہار کے لیے ایک اختراعی راہ ہموار کی۔ یہی وجہ ہے کہ نازکی اپنا ایک انفرادی لب ولہجہ تشکیل ودریافت کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس سلسلے میں پروفیسر ظہورالدین رقمطراز ہیں:

> ”ابتداً اردو شاعری کی کلاسیکی روایت کی پیروی کرتے ہوئے انہوں نے بھی غزل کو ہی وسیلۂ اظہار بنایا لیکن اس کا خیال ضرور رکھا کہ ان کی آواز کہیں کسی استاد کی آواز کی بازگشت بن کر نہ رہ جائے کیوں کہ ایسا اکثر ہوتا ہے کہ صلاحیت رکھنے کے باوجود روایت کی پیروی کرتے کرتے شاعر کی اپنی آواز کہیں گم ہو جاتی ہے۔نازکی نے ایسا نہیں ہونے دیا۔انہوں نے اس کا اہتمام شعوری طور پر کیا کہ اپنی شاعری کو عصری آگہی

کا پرتو بناتے ہوئے اپنے دور کی صرف عکاسی ہی نہ کریں اس سے ہم کلام ہونے کی بھی کوشش کریں۔" ۲؎

نازکی صاحب کی ایک پرانی بیاض جس کی حال ہی میں بازیافت ہوئی ہے۔ اس میں 1926ء سے 1938ء تک کا ابتدائی کلام شامل ہے۔ اس بیاض میں شامل کلام کا بیشتر حصہ نازکی صاحب نے اپنے پہلے مجموعہ کلام میں شامل نہیں کیا۔ گویا یہ نازکی صاحب کے اس دور کا کلام ہے جب وہ شعری ریاضت کے عمل سے گذر رہے تھے۔ لیکن اس بیاض کا مطالعہ کرنے سے یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ نازکی صاحب کا ابتدائی کلام محض مشق یا تقلید ی وروایتی نہیں بلکہ اس میں نازکی صاحب کے مخصوص طرز احساس کے کچھ بنیادی عناصر بھی شامل ہیں۔ ناقدین کا خیال ہے کہ بڑے شاعر کی عظمت کا راز اس کی ابتدائی شاعری میں بھی نظر آجاتا ہے۔ یہاں نازکی صاحب کی عظمت کا راز ان کی ابتدائی اور ریاضت کی شاعری میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ اگر چہ یہاں روایتی اور تقلیدی قسم کے اشعار بھی موجود ہیں لیکن کسی بھی شاعر کا تعین قدر اس کے کمتر درجہ کے اشعار سے نہیں کیا جاتا بلکہ بہتر درجے کے اشعار سے قائم ہوتا ہے۔

تن بدن میں لگ رہی ہے روز وشب اک آگ سی
جب سے مجھ سے دور ہے اس بت کا روئے آتشیں

لطف شب وصال ہے جینا کہیں جسے
روز مذاق یار ہے مرنا کہیں جسے

اہل نظر کے دل میں ہے راسخ یہ اعتقاد
اک خوشنما فریب ہے دنیا کہیں جسے

چہرۂ عاشق پر ظاہر ہیں علامات سرور
غالباً آیا ہے اس کو یار سے خط کا جواب

آج قاتل نے مری گردپہ خنجر رکھ دیا
بار احسان وتشکر میرے سر پر رکھ دیا

دل سے بڑھ کر قیمتی کیا شے ہے دلداروں کے پاس
تیرے آگے میں نے اس کو بھی میسّر رکھ دیا

ان اشعار سے یہ واضح ہوتا ہے کہ نازکی اپنا انفرادی طرزِ احساس وطرزِ اظہار رکھنے کے باوجود بھی روایتی طرزِ احساس واظہار سے کسبِ فیض کرتا ہے۔ 1928-1937ء تک کے دور کو کسی حد تک نازکی کا تشکیلی دور یا عبوری دور کہا جاسکتا ہے۔ اگر چہ اس عبوری یا تشکیلی دور میں بھی ان کی انفرادی صلاحیت اپنے آپ کو مسلسل اور تواتر کے ساتھ ظاہر کرتی رہی۔ یہاں غور طلب یہ ہے کہ نازکی صاحب نے اس وقت وادیٔ کشمیر میں شعر وشاعری کا آغاز کیا تھا جب اردو شعر وادب جموں وکشمیر میں عہد طفولیت میں تھا۔ نازکی صاحب اوران کے چند ہم عصر شعرا نے اردو زبان کو گلے سے لگایا اورچند شعری مجموعےمنظر عام پر لاکر دادو تحسین حاصل کرگئے۔ یہ دور نہ صرف نازکی صاحب کی شاعری کا ابتدائی دور اور تشکیلی دور تھا بلکہ ریاست جموں وکشمیر میں اردو شعر وادب بھی انہی دنوں پروان چڑھ رہا تھا۔ اس لیے اس دور کے شعرا میں کچھ خامیوں کا ہونا کوئی مضحکہ خیز بات نہیں ۔ دوسری بات کشمیر کا جوادبی ماحول نازکی صاحب کو ورثہ میں ملا تھا وہ خالصتاً روایتی تھا اوران کی مادری زبان کشمیری تھی۔ اس لیے نازکی صاحب کی ابتدائی شاعری کا موازنہ ومقابلہ بیرون ریاست کے اعلیٰ شعرا کے ساتھ کرنا ایک جانبدارانہ عمل ہوگا۔ نازکی نے ابتد میں غزل کی روایتی شاعری کواپنے اندر جذب کیا۔ غزل کے تشخص کو پہچانا اور کلاسیکل غزل کے رموز وعلائم سے آگاہی حاصل کی اور غزل کی روایت کو اپنی شخصیت میں اس طرح اوراس قدر جذب کرلیا کہ بذات خود روایتی غزل کے اثرات سے نکلنے کے لیے بھی انہیں ایک دوسری قسم کی ریاضت کے عمل سے گذرنا پڑا۔ انہوں نے کلاسیکی شاعری سے بغاوت نہیں کی بلکہ کلاسیکی روایت کے رچاؤ کے اندر رہتے ہوئے منفرد احساس رکھنے والی غزل کہی۔ البتہ اس ریاضت کا فائدہ انہیں غزل کے علاوہ نظم اورخاص کر رباعی میں پہنچا۔ نازکی کی رباعیات میں جو کیفیات ہیں، جو زندگی اوراس کے مختلف روپ ہیں وہ کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہ ہوسکے۔

میر غلام رسول نازکی نے 1948ء میں اپنا پہلا باضابطہ مجموعہ "دیدۂ تر" کے نام سے شائع کیا۔ نازکی صاحب کی بیاض میں شامل بہت سا کلام اس مجموعے میں شامل نہیں ہے۔ نازکی صاحب

نے انتخاب کے دوران صرف ان غزلیات اور منظومات کو ترجیح دی ہے جو فنی کسوٹی پر کھری اترتی ہو۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی اس ناقدانہ بصیرت سے کئی معیاری چیزیں بھی "دیدۂ تر" میں شامل ہونے سے رہ گئیں۔ دراصل نازکی صاحب مقدار سے زیادہ معیار پر ترجیح دیتے تھے۔ وہ اپنے کلام کو ضخامت سے نہیں بلکہ معیار کے لحاظ سے ادبی حلقوں کے سامنے رکھنا چاہتے تھے تاکہ ادب نواز دوست اردو زبان وادب کی چاشنی سے واقف ہو سکیں جس میں وہ بہت حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ نازکی صاحب کی شاعری سے متاثر ہو کر بہت سے پڑھے لکھے لوگ اردو شاعری کی طرف راغب ہو گئے۔ اسی کوشش کے نتیجے میں ان کا سارا کلام اس مجموعے میں شامل ہونے سے رہ گیا۔ مجموعہ صرف 136 صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور اس میں 106 رباعیاں، 22 غزلیں اور 20 نظمیں درج ہیں۔

اس مجموعے کا مطالعہ کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ نازکی کی تمام وکمال شاعری صرف انتخاب کی شاعری نہیں ہے اور یہ شاعری محض ریاضت کی شاعری بھی نہیں ہے۔ یہ شاعری اپنے عہد کے دوسرے شعرا کے انداز سے مختلف ہے اور اس شاعری میں نازکی کے مخصوص طرز اظہار واحساس کے بنیادی عناصر، ان کی اپنی شخصیت کے پیچیدہ اور تہ در تہ پرت موجود ہے۔ یہ شاعری نازکی کی آئندہ شاعری کا صرف اشاریہ نہیں ہے بلکہ اس سے بہت کچھ زیادہ ہے۔ ان اشعار میں کلاسیکیت کے ساتھ ساتھ زبردست انفرادیت بھی ہے۔ لیکن یہ انفرادیت بغاوت کے مترادف نہیں ہے۔ ان میں نئے رموز وعلائم بھی ہیں ایک نیا طرز احساس بھی ہے ۔ بدلے ہوئے طرز احساس کی وجہ سے طرز اظہار میں خود بخود ایک تبدیلی کے آثار بھی واضح طور پر ملتے ہیں ۔ یہ اشعار کسی حد تک روایتی غزل سے منقطع کرتے اور جدید غزل سے اپنا ناطہ جوڑتے نظر آتے ہیں۔

نازکی صاحب کے اس مجموعہ کلام سے متاثر ہو کر ریاست اور بیرون ریاست کے ادیبوں اور دانشوروں نے ان کی شاعرانہ اور فنکارانہ حیثیت کو سراہا۔ یہاں تک کہ نازکی صاحب کو وادیِ کشمیر میں ایک استاد کی حیثیت سے پہچانا جانے لگا۔ حامدی کاشمیری، غلام نبی خیال، فاروق نازکی، ایاز رسول نازکی جیسے کشمیر کے بڑے اور اعلیٰ شاعروں نے نازکی صاحب سے کسب فیض کیا۔ ان کی صحبت میں رہ کر شاعری کے رموز ونکات سے آشنا ہوئے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ نازکی صاحب خود اپنی شخصیت سے مطمئن نظر نہیں آرہے تھے۔ انہوں نے اپنے اردو کلام کا دوبارہ جائزہ لیا۔ اپنی ناقدانہ وشاعرانہ نظر سے اپنے کلام میں حذف واضافہ کیا اور دوبارہ اپنے کلام کو 1996 میں "متاع فقیر" کے نام سے شائع کیا۔ "متاع فقیر" حذف واضافہ کے لحاظ سے مجموعہ "دیدۂ تر" سے بالکل مختلف ہو گیا۔ اسی لیے اس مجموعے کو دیدۂ تر کے نام سے شائع کرنا مناسب نہیں تھا۔ "متاع فقیر" کا مقدمہ کشمیر کے مشہور ومعروف نقاد وشاعر حامدی کاشمیری اور پیش لفظ حکیم منظور نے لکھا ہے۔ اگر چہ نازکی صاحب نے اپنے کلام کو اپنی زندگی کے آخری ایام میں از سرِ نو مرتب کر کے متاع فقیر کے نام سے شائع کیا۔ لیکن ان کی شاعرانہ خصوصیات، ان کے مخصوص طرز اظہار اور مخصوص طرز احساس اور اردو شعر وادب میں ان کے مقام پر کسی نتیجے تک پہنچنے کے لیے ان کے پورے کلام کو پیش نظر رکھنا ہو گا۔ "دیدۂ تر" اور "متاع فقیر" کے علاوہ نازکی صاحب نے 1989ء میں اپنا ایک نعتیہ مجموعہ "چراغ راہ" کے نام سے شائع کیا۔ اس مجموعے سے بھی ان کی تخلیقی صلاحیت کے علاوہ ان کے مذہبی رجحان کو سمجھنے میں کافی مدد ہو گی۔

میر غلام رسول نازکی اپنے مجموعہ کلام " متاع فقیر " میں اپنے فکر وفن اور شاعرانہ صلاحیتوں کے بارے میں بڑے ہی فخریہ انداز میں دعویٰ کرتے ہیں کہ:

کشمیر کا رہنے والا ہوں اردو معلی لکھتا ہوں
اس دیش میں مجھ سا کوئی بھی اردو کا سخن ور ہو نہ سکا

یہ محض تعلّی شاعرانہ نہیں بلکہ میر غلام رسول نازکی وادی کشمیر کے شعرا میں مرکزیت رکھتے ہیں اور بیشتر اہل ادب ان کے فکر وفن کے قائل ہیں۔ میر غلام رسول نازکی کے مبارک ہاتھوں سے ریاست جموں وکشمیر میں اردو شاعری کی شمع روشن ہوئی اور یہ وہ دور تھا جب وادی میں اردو کا چلن بہت کم تھا۔ اس ابتدائی دور میں اس قدر شعری لوازم کا شعور رکھنا اور نبھانا کوئی معمولی بات نہیں۔ انہوں نے ہر اعتبار سے شاعری میں اپنی استادانہ مہارت، انفرادیت اور اعلیٰ سطح کا مظاہرہ کیا ہے۔ پروفیسر ظہور الدین اپنے مقالہ "میر غلام رسول نازکی، میری نظر میں" میں نازکی صاحب کی استادانہ مہارت کا ذکر یوں کرتے ہیں:

"میر غلام رسول نازکی وادی کے ان معدودے چند شاعروں میں سے تھے جنہیں ایک طرف اگر فن شاعری کے جملہ لوازم کا بھرپور شعور تھا تو دوسری طرف اردو زبان کے اسرار ورموز سے بھی وہ کماحقہ آشنا تھے۔ زبان وبیان پر قدرت کی وجہ سے وہ اساتذہ شمار کیے جاتے رہے۔" [۳]

ریاست جموں وکشمیر کے اردو شعرا میں نازکی صاحب کی انفرادیت اس لحاظ سے مسلم ہے کہ انہوں نے جملہ اصناف سخن میں کامیاب طبع آزمائی کی۔ انہوں نے جس صنف کی طرف توجہ دی اس کے فنی لوازمات کو بھرپور طریقے سے نبھایا اوران کی تہہ تک رسائی حاصل کی۔ انہوں نے غیر اردو علاقے میں رہنے کے باوجود اپنی تخلیقات کی بدولت اردو دانوں سے اپنی زبان دانی کا لوہا منوایا اوراپنی منفرد شناخت قائم کی۔ اس ضمن میں پروفیسر حامدی کاشمیری کی اس رائے سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا جس کا اظہار انہوں نے نازکی صاحب کے مجموعہ کلام "متاع فقیر" کے مقدمہ میں یوں کیا ہے:

"نازکی صاحب نے اردو شعری روایت کی پاسداری کی ہے وہ کلاسیکی شعری ورثے پر نظر رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے کلام کو ان فنی معائب سے پاک رکھا ہے جو نئی نسلوں کے کم گو شعرا سے اکثر سرزد ہوئے ہیں۔ اور واقعی وہ کشمیر میں اردو شعری روایت کے اولین بنیاد گذاروں میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔" [۴]

پروفیسر حامدی کاشمیری متاع فقیر کے اسی مقدمے میں نازکی صاحب کی شاعرانہ صلاحیتوں اورامتیازی خصوصیات کا بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ نازکی صاحب کی شاعری میں جو دو نمایاں رجحانات ملتے یں وہ فطرت نگاری اور تخیل کی دنیا آباد کرنے کی آرزو ہے۔

تخیل کو شعروشاعری میں ہمیشہ سے مرکزیت حاصل رہی ہے۔ بغیر قوت تخیل کے اعلیٰ شاعری ممکن نہیں۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ نے مقدمہ شعروشاعری میں اعلیٰ شاعری کے لیے جس چیز کو بنیادی قرار دیا وہ قوت تخیل ہے۔ حالی کے مطابق جس شاعر میں یہ قوت جس قدر اعلیٰ درجے کی ہوگی اسی قدر اس کی شاعری اعلیٰ درجے کی ہوگی۔ شاعری جس کی بنیاد جذبے پر ہے۔ اپنے سارے مطالب تخیل کی مدد سے ادا کرتی ہے۔ یہی اس کی زبان ہے جو اس کے انداز بیان کو ایک خاص شکل میں ڈھالتی ہے۔ اس کی ہر ادا پر تخیل کا رنگ چڑھا ہوا ہوتا ہے۔ اور یہی خیال کی رنگ آمیزی اس کو عام طرز بیان سے جدا اور ممتاز کرتی ہے۔ شاعر اپنی قوت تخیل سے اپنے کلام میں ترکیب وترتیب کی عجیب وغریب صورتیں اختیار کرتا ہے۔ کبھی شاعری کو حکمت بناتا ہوا اور کبھی حکمت کو شاعری میں ڈھالتا ہوا مناسب شکلیں اختیار کرتا رہتا ہے۔

نازکی صاحب نے قوت تخیل سے کام لیتے ہوئے نادر استعارات ، منظر نگاری، پیکر تراشی، طرز اظہار وطرز بیان وتشبیہات کے استعمال سے اپنی شاعری کو وسعت عطا کی۔ جہاں تک نازکی صاحب کی شاعری میں تخیلی دنیا بسانے کی آرزو ہے۔ یہ رجحان ابتدائی شاعری سے لے کر آخری کلام میں جابجا ملتا ہے۔ اسے نازکی صاحب تاحیات چھٹکارہ نہ پا سکے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر نازکی صاحب نے تخیلی دنیا کو ہی ترجیح کیوں دی۔ کیا نازکی صاحب حقیقی دنیا کا سامنا کرنے سے گریز کرتے ہیں یا حقیقت کا سامنا کرنے کی قوت نہیں رکھتے۔ اس بات پر قلم اٹھانے سے پہلے ہمیں اس دور کے سماجی وسیاسی حالات کا مختصراً جائزہ لینا ہوگا۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انسان کی زندگی جن حالات اور جس نشیب وفراز سے گذرتی ہے اس کا اثر اس کی تخلیقات پر بھی پڑتا ہے۔ معاشرے میں جب تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں تو اس کے اثرات شعروادب پر بھی پڑتے ہیں۔ یہ بھی ایک صداقت ہے کہ شاعری میں فرد اور سماج کے درمیان ایک گہرا رشتہ ہوتا ہے اس لیے نازکی صاحب کی شاعری اپنا تاریخی اورزمانی پس منظر رکھتی ہے۔ یہاں یہ مطلب ہر گز نہیں کہ شاعر اپنے ماحول کا غلام ہوتا ہے۔ لیکن وہ اس سے بے نیاز بھی نہیں رہ سکتا۔ جس وقت نازکی صاحب کا شعور بالغ ہوا اس وقت ریاست میں نئی نئی شورشیں اوربے اطمینانیاں پھیلنے لگی تھیں اور جابجا خفیہ سازشیں اوربغاوتیں ہماری خوش خوابی میں خلل ڈالنے لگی تھیں۔ ریاست میں ڈوگرہ راج کا تسلط قائم تھا۔ آخر کار بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں کشمیری عوام کو شیخ عبداللہ قائد کے طور پر مل گیا۔ انہوں نے کشمیری عوام کو متحد کر کے ڈوگرہ راج کے خلاف صف آرا کیا۔ اس تحریک نے کشمیر کی سماجی ، سیاسی، تعلیمی اوراقتصادی ماحول میں ہلچل پیدا کی۔ یہ ایک ایسا تاریخی موڑ تصور

کیاجاتاہے جس نے کشمیری عوام کے خون میں انقلاب پروری موجزن کی۔ 1947ء میں ملک تقسیم ہوا اور پاکستان وہندوستان وجود میں آئے۔ کشمیر میں ڈوگرہ راج کا خاتمہ تو ہوا لیکن ساتھ ہی ساتھ نئے مسائل نے جنم لیا۔ آزادی سے پہلے عوام نے اپنے مستقبل کے جو سنہرے خواب دیکھے تھے آزادی کے بعد خواب خواب ہی رہے اور امیدی ناامیدی میں بدل گئی۔ اس طرح وہ ملکی اور معاشرتی فضا جس میں نازکی صاحب کا ذہن جوان ہوا تصادم اور بیکاری کے احساس سے پر تھا۔ دوسری طرف نازکی صاحب کی نجی زندگی بھی کچھ اچھی نہ تھی۔ انہیں ایک غریب گھرانے کا فرد ہونے کی وجہ سے قدم قدم پر آزمائشوں کا سامنا کرنا پڑا۔

نازکی صاحب چونکہ ایک حسّاس اور دردمند دل رکھتے تھے ۔انہوں نے اپنی نجی زندگی میں ماحول اورزمانے کی سختیاں برداشت کرتے ہوئے اپنی شخصیت اور انفرادیت برقرار رکھنے کے لیے بڑی ہنرمندی اوراستقلال سے جدوجہد کی۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں احساس غم سب سے نمایاں ہے۔ وہ ناموافق اور ناساز گار حالات وواقعات سے نبرد آزماہوتے ہوئے ایک فنی اور خیالی دنیا تعمیر کرناچاہتے ہیں۔ اسی لیے کہتے ہیں:

میرے بس میں میری تقدیر ہو گی
نیانقشہ نئی تصویر ہو گی
ہلاڈالوں گامیں بنیاد جہاں کو
پھر اک دنیائے نو تعمیر ہو گی

لیکن میر غلام رسول نازکی کا یہ تخیل حد سے تجاوز بھی نہیں کرتا بلکہ اپنے حدود میں رہ کر اپنی جلوہ سامانیوں کے ساتھ ظاہر ہوتاہے:

چاند کی کرنوں سے دنیا حسن کا گہوارہ ہے
پرتوِ مہتاب ہے یانور کا فوارہ ہے
جلوہ گاہ طور ہے پست وبلندِ کائنات
رات کا سنسان منظر ہے، نظر آوارہ ہے

میر غلام رسول نازکی کی تخیلاتی اور حقیقی دنیا سے متعلق پروفیسر حامدی کاشمیری اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"ان کے یہاں خیالی دنیا میں مراجعت کا رویّہ بھی خاصا نمایاں ہے۔ یہ ایک رومانی رویّہ ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ نازکی صاحب حقیقی زندگی سے رشتوں کی تنسیخ کرتے ہیں وہ حقیقت کے طمانچے کھاتے ہیں۔ ان کا وجود مجروح ہوتا ہے، ان کے خواب بکھر جاتے ہیں، وہ پیکر یاس وحسرت بن جاتے ہیں۔ مگر ان کا وجود منتشر نہیں ہوتا۔ وہ اپنی حقیقی پناہ گاہ یعنی تخیلی دنیا میں لوٹتے ہیں اور پھر حادثاتِ دنیا کا جائزہ لیتے ہیں۔ اس طرح سے ان کے یہاں حقیقت اور خواب کی آویزش ان کے شعری عمل کو مہمیز کرتی ہے۔" ۵

جہاں تک شاعری میں موضوعِ غم کا تعلق ہے۔ اردو کی ادبی تاریخ کے مطالعے سے پتہ چلتاہے کہ شروع ہی سے قریب قریب ہر شاعر نے اس موضوع کو کسی نہ کسی حد تک ذریعہ اظہار بنایا۔ کبھی یہ غم جاناں کی شکل میں عیاں ہے تو کبھی غم روزگار کی صورت میں۔ میر سے لے کر دور جدید کے ہر شاعر کے ہاں غم پسندی کی واضح جھلک نظر آتی ہے: میر غلام رسول نازکی کا غم ان کی ذات کا حصہ ہے۔ وہ اس میں کھو کر سکون محسوس کرتے ہیں ۔ غم ان کا اوڑھنا بچھونا ہے ۔ وہ اسے اپنے رومانوی نقطہ نظر پر پرکھتے ہیں اوراسے اپنا محبوب گردانتے ہیں اور پھر اسی غم میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ وہ اسی راستے سے زندگی کی حقیقتوں سے آشنا ہوتے ہیں۔

نازکی صاحب کے کلام کے مطالعے سے ہمیں ان کے یہاں پائے جانے والے غم کی دو سطحیں نظر آتی ہیں ایک سطح وہ ہے جس میں روزمرہ کی زندگی میں پیش آنے والی دقتوں کا بیان ہے۔ یہ بیان ہمیں زیادہ متاثر نہیں کرتا کیوں کہ یہاں وہ ایک عام انسان کی طرح بات کرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں زندگی میں پیش آنے والے واقعات کا سیدھے سادھے انداز میں پیش کیاجاتاہے:

دل عموماً اداس رہتاہے
وقف حرماں ویاس رہتاہے
چھوڑ جاتے ہیں ساتھ جب ساتھی
ایک غم ہے جو پاس رہتاہے

ایک جان ناتواں اس پر ہزاروں آفتیں
درد بھی، رنج والم بھی، زخم بھی، ناسور بھی

دوسری سطح پر وہ ایک فلسفی کی طرح ان سطحی دقتوں کا اور پریشانیوں کی تہہ میں اتر کر ایسے فلسفیانہ نتائج اخذ کرتے ہیں جو قاری کے لیے بصیرت افروز ہیں:

محبت زندگی زندگی غم ہوتی جاتی ہے
خوشی تحلیل ہو کر غم میں مدغم ہوتی جاتی ہے

اب کس کو یقین آئے جو چیز ہے فانی ہے
پیغام محبت ہے، اور ان کی زبانی ہے

اب تو دن ڈھلنے لگا سائے بھی لمبے ہو گئے
ہم بھی گھر جائیں گے اپنے اپنے گھر جاتے ہیں لوگ

پہلوئوں میں برف کی ٹھنڈی سی قاشیں دیکھیے
دفن ان اجلی سی پوشاکوں میں لاشیں دیکھیے
زندگی کا غم، جوانی کا الم، فکر معاش
غم کے ہاتھوں دل کے چہرے کی خراشیں دیکھیے

یہی فلسفۂ غم نازکی کی شاعری میں غالب ہے۔ وہ ایسی دنیا کے غم میں مگن ضرور رہتے ہیں۔ لیکن ایک خاص ادائے بے نیازی کے ساتھ ساتھ وہ تمام انسانیت کے لیے ایسا دل رکھتے تھے جو دھڑکن سے تعبیر ہے۔ وہ اپنے انوکھے غم کا اس طرح اظہار کرتے کہ یہ آہ جو دل سے نکلتی ہے اثر رکھتی ہے کی شکل پیدا کر لیتی ہے اور یہی دراصل شاعر کا مقصد ہے کہ وہ تاثیر غم چاہتا ہے۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ نازکی صاحب کی شاعری کے کئی موڑ ہی نہیں کئی رنگ بھی ہیں۔ اس لیے نازکی صاحب کو ایک ہی رنگ تک محدود رکھنا ان کے فن کے ساتھ ناانصافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ کسی شاعر کے ایک ہی رخ کو نمایاں کرنے سے اس کے دوسرے رخ پس پشت پڑ جاتے ہیں جس کی وجہ سے اس کی کامل تصویر سامنے نہیں آتی۔ نازکی صاحب کے ساتھ بھی کسی حد تک یہی ہوا۔ ان کے کلام کے غمگین پہلو کو اتنا زیادہ اچھالا گیا کہ دوسرے پہلو دب گئے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نازکی صاحب کی شاعری میں تصور غم کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ میر غلام رسول نازکی کی شاعری کے مطالعے کے دوران میں نے محسوس کیا کہ نازکی صاحب نے منظر نگاری، پیکر تراشی، ترکیب سازی اور طرز اظہار و طرز احساس میں بڑی بیباکی کا مظاہرہ کیا ہے اور اپنے مشاہدات و جذبات کے اظہار کی صداقت کو بڑی ہنر مندی کے ساتھ شاعری میں سمو دیا۔ وہ سارے الفاظ جو زندگی کے تجربے کا اظہار کرتے ہیں۔ نازکی نے اپنی شاعری میں استعمال کیے ہیں۔ فکر معاش، انقلاب، غم زیست، ظلم، فکر و فلسفہ، ملا و مجاہد، استحصال، مصور و فنکار، دیوار، اشتہار، منصف وغیرہ جیسے الفاظ ان کی شاعری میں بہت ہی وسیع معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ اور ہر طرح کے الفاظ کا بیباکانہ استعمال بڑے سلیقے سے کیا ہے۔ نازکی صاحب کے ذہن میں خالص غزل کے شعر جیسی کوئی چیز نہیں تھی۔ غزل کی ہیئت واردات قلبی کے اظہار کے لیے نازکیصاحب نے استعمال کی اور واردات قلبی کے محرکات میں حسن و عشق ہی نہیں، قتل و خون اور بستیوں کے اجڑنے اور گھروں کے جلنے کا بھی ذکر ہے۔ نازکی صاحب نے اپنے فن کو محدود نہیں کیا، کسی لفظ کے استعمال سے گریز نہیں کیا۔ کسی تجربے کے ذکر سے اجتناب نہیں کیا، کسی کیفیت کو نظر انداز نہیں کیا۔ اسی لیے ان کے یہاں کئی موڑ، کئی کیفیتیں ملتی ہیں۔ بلکہ کئی رنگ بھی ملتے ہیں جس میں نازکی کی مخصوص شناخت کی زیریں لہر دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے جس سے ہم ان کے لہجے کا انداز پہچانتے ہیں۔ نازکی عاشق بھی ہے، عاشق مزاج بھی ہے، حسن پرست بھی ہے، حسن پر فریفتہ بھی ہے، وہ ظالم کے خلاف احتجاج بھی کرتا ہے، ظالم کو متنبہ بھی کرتا ہے۔ شکست و ریخت کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ حالات کا شکوہ بھی کرتا ہے۔ اپنی خودی پر نازاں بھی ہے، اپنی سپردگی سے مسرور بھی ہے، وہ صوفی بھی ہے، مفکر بھی ہے، مست و بے خود بھی ہے، غم سے نڈھال بھی ہے، مسرت سے سرشار بھی ہے اور ان سارے احساسات کا اظہار انہوں نے بڑی بیباکی سے کیا ہے۔ ان سب جذبات و احساسات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پروفیسر حامدی کاشمیری "متاع فقیر" کے مقدمہ میں بیان فرماتے ہیں:

> "ان کی (نازکی صاحب) کی شخصیت میں جذبات کی کارفرمائی ملتی ہے۔ مگر جذبات کا وفور نہیں۔ وہ عقلی قوتوں سے کام لے کر اپنے جذبات کو قابو میں رکھتے ہیں اور اپنی شاعری کو جذباتیت سے آلودہ نہیں ہونے دیتے۔ وہ زندگی کے نشیب و فراز سے گذرتے ہوئے مختلف حقائق سے متصادم ہو کر اپنے داخلی ردعمل کو لفظوں کا جامہ پہناتے ہیں۔ اس طرح سے ان کی

شاعری زندگی کے دکھ درد کا احساس پیدا کرتی ہے۔ نازکی صاحب کی نجی زندگی جدوجہد کی ایک طویل اور کرب انگیز داستان ہے۔ وہ اپنے عہد اور ماحول کی سختیاں برداشت کرتے رہے اور انہوں نے ہر قدم پر عزم وحوصلہ کا ثبوت دیا ہے۔ انہوں نے اپنی شخصیت کو منتشر ہونے سے محفوظ رکھنے کے لیے شعر گوئی اختیار کی اور وہ اپنے جذبات واحساسات مثلاً غم روزگار، عشق، حسن، درد، تزکیۂ نفس، درد وحسرت، بے ثباتی دنیا، طول وامل، استغنا، اور غم کی تجسیم کرتے رہے۔" ٦

دوسرا رجحان جو نازکی صاحب کی شاعری میں نمایاں طور پر ملتا ہے، فطرت نگاری ہے۔ مناظر فطرت کا رجحان اردو شاعری کا ایک پسندیدہ موضوع رہا ہے اور ابتدا سے تاحال بہت سے شاعر اپنی تخلیقی کاوشوں میں گوناگوں انداز میں اسے جگہ دیتے رہے ہیں۔ اردو کے کلاسیکی ادب میں بھی مناظر فطرت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اگرچہ کلاسیکی غزل میں اس کی مثالیں کم ملتی ہیں۔ لیکن قصیدہ اور مرثیہ، مثنوی وغیرہ میں فطرت نگاری کو شعوری طور پر برتا گیا ہے اور بہت ہی اچھے اور اعلیٰ نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جدید اردو شاعری میں محمد حسین آزاد نے پہلی بار یہ محسوس کیا کہ ہماری اردو شاعری میں جن مناظر قدرت کا ذکر کیا جاتا ہے ان کا تعلق ہندوستان سے کم ہوتا ہے۔ اس کے بعد حالیؔ نے اردو میں باقاعدہ تنقید نگاری کی بنیاد ڈالی اور مقدمہ شعر وشاعری لکھ کر فکر وشعور کے لیے نئی راہیں کھول دیں۔ انہوں نے شاعری کے مختلف اصولوں سے بحث کی۔ اس سلسلہ میں انہوں نے یہ بھی بتایا کہ شاعری کے لیے کائنات کا مطالعہ نہایت ضروری ہے خصوصاً منظر نگاری کائنات کے مطالعے کے بغیر صداقت کے ساتھ نہیں پیش کی جاسکتی ہے۔

میر غلام رسول نازکی فطرت کے دلدادہ ہیں۔ انہوں نے فطرت کی طرف خاص توجہ کی ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں فطرت کی جھلکیاں اور مناظر قدرت کے جلوے دکھائے ہیں۔ خاص کر کشمیری نژاد ہونے کی وجہ سے ان کی شاعری میں کشمیر کا حسن جلوہ گر رہتا ہے۔ انہوں نے انہیں مناظر کو اپنی شاعری میں جگہ دی جن کو انہوں نے بذات خود دیکھا ہے اس لیے ان کی منظر نگاری کا تعلق کشمیر ہی سے ہے۔ نازکی نے فطرت کا بغور مطالعہ کیا جس کے پیش نظر ان کی شاعری میں فطرت کی شادابی اور دلفریب مناظر کی عکاسی ملتی ہے۔ ان کی شاعری میں کہیں کشمیر کی دلکش وادیاں ہیں جہاں ڈھلانوں پر لمبی لچکتی ہوئی گھاس ہے۔ اس گھاس کے خوشبو سے فضا معطر ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ آئینہ نما جھیلیں ہیں۔ پہاڑوں کے حسن اور قدرت کی بوقلمونیا ہیں۔ کہیں تاروں

بھری رات کی سحر انگیز فضا، کہیں صبح کی دلفریبیاں اور رعنائیاں ہیں تو کہیں برف سے ڈھکے بلند بالا کہسار کا سلسلہ ہے اور کہیں فلک شگاف چوٹیوں کا دلکش منظر دلوں کو لبھاتا ہے اور آنکھوں کو بھلا لگتا ہے۔ ان کی نظموں نے سوز و گداز، سلاست و نغمگی سے ایک دلفریب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ چند اشعار دیکھیے:

اس شوخ کو کیا دیکھوں آنکھوں میں سمٹ آئی
شیراز کی شادابی، کشمیر کی رعنائی

اک سہانی چاندنی رات اور مانسبل کا جھیل
حسن کی چپ چاپ دنیا، خلد کا عکس جمیل
دور تا حد نظر سرسوں کے کھیتوں کے قطار
آرزو کا سلسلہ لا انتہا، فرصت قلیل

مرے کشمیر کی ہر شے حسین ہے
یہاں کی ہر پہاڑی مہ جبین ہے
فلک پر اس زمین کی سرزمین ہے
فلک خود ڈل کے اندر تہہ نشین ہے

ان اشعار سے واضح ہوتا ہے کہ نازکی صاحب نے کس طرح اپنی شاعری میں صداقت اور حقیقت کی جھلکیاں دکھاتے ہیں۔ انہوں نے شعوری طور پر منظر کشی کے وقت کشمیری کی رعنائی وشادابی، چاندنی رات، مانسبل جھیل، ڈل جھیل، پہاڑی، سرسوں کے کھیت جیسے الفاظ استعمال کیے ہیں جو مناظر قدر کی عکاسی میں مدد کرتے ہیں۔ ان کی اس منظر نگاری میں کشمیر کی روح رقص کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جن لوگوں نے کشمیر کی سیر کی ہو اور کشمیر کی جھیلوں، پہاڑوں، دریائوں، کھیتوں وغیرہ کو دیکھا ہو وہ یہ محسوس کر سکتے ہیں کہ یہ اشعار کس سچائی سے اس کی عکاسی کرتے ہیں:

یہ شب مہتاب یہ پانی سے مالا مال جھیل
دامن کہسار کا جھرنا، عدیل سلسبیل
ہر ادا مخمور، ہر جانب سکوں، ہر سو سکوت
ہر پہاڑی طور، ہر منظر حسین، ہر شے جمیل

چاند کی کرنوں سے دنیا حسن کا گہوارہ ہے
پر تو مہتاب ہے یا نور کا فوارہ ہے
جلوہ گاہ طور ہے پست و بلند کائنات
رات کا سنسان منظر ہے، نظر آوارہ ہے

ان اشعار کو پڑھنے کے بعد کشمیر کے اونچے اونچے پہاڑوں کا صحیح نقشہ نظر کے سامنے آجاتا ہے۔ ان اشعار میں مبالغہ بہت کم ہے شاعر نے زیادہ تر مشاہدات کی روشنی میں پہاڑوں کی تصویر کشی کی ہے۔ جس طرف نظر اٹھے ہریالی ہی ہریالی ہے۔ جھیل، پہاڑی، جھاڑیاں، خاموشی، رات کا سنّاٹا یہ مصرعے واضح الفاظ میں پہاڑوں کے مناظر پیش کرتے ہیں۔ چاند رات کی منظر کشی اس سے بہتر اور کسی طرح نہیں ہو سکتی ہے۔

☆☆☆

۱۔ غ۔ م طاؤس۔ دیدۂ تر از میر غلام رسول نازکی۔ ص ۳
۲۔ میر غلام رسول نازکی میری نظر میں۔ پروفیسر ظہور الدین۔ شیرازہ، سری نگر۔ نازکی نمبر۔ ص ۲۶
۳۔ میر غلام رسول نازکی میری نظر میں۔ پروفیسر ظہور الدین۔ شیرازہ، سری نگر۔ نازکی نمبر۔ ص ۲۶
۴۔ متاع فقیر۔ میر غلام رسول نازکی مقدمہ از حامدی کاشمیری۔ ص ۵
۵۔ متاع فقیر۔ میر غلام رسول نازکی مقدمہ از حامدی کاشمیری۔ ص ۵
۶۔ متاع فقیر۔ میر غلام رسول نازکی مقدمہ از حامدی کاشمیری۔ ص ۱۱

☆☆☆

مولانا الطاف حسین حالیؔ اور موجودہ نظامِ تعلیم

ندیم احمد انصاری
لیکچرر شعبۂ اردو، اسماعیل یوسف کالج، ممبئی

تعلیم اپنے وسیع تر معنوں میں ایسی شے ہے جس کے ذریعے ایک نسل کی عادات و اہداف دوسری نسل کو منتقل کی جاتی ہے، خواہ تکنیکی لحاظ سے اس کے معنی فقط وہ رسمی طریقہ کار ہو جس کے ذریعے معاشرہ علم، ہنر اور روایات و اقدار ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل کرتا ہے۔ انسان کے لیے تعلیم ایک ناگزیر ضرورت ہے بلکہ اس کی اہمیت کے پیشِ نظر اسے انسان کی بنیادی ضروریات میں بھی شمار کیا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا۔ جو انسان علم سے کورا ہوتا ہے، اسے انسانی تہذیب و معاشرت سے کوئی سروکار نہیں ہوتا، زیورِ علم ہی سے انسان حقیقی معنوں میں انسان بنتا ہے۔ افسوس اس بات کا ہے کہ نسلِ نو فی صد کے اعتبار سے بھلے ہی تعلیمی میدانوں میں ترقی کر رہی ہو لیکن حقیقی معنوں میں وہ علم اور زیورِ علم سے عاری ہوتی جا رہی ہے۔ یہ فقط ہمارا ذاتی مشاہدہ اور خام خیالی نہیں بلکہ اکثر اہلِ فہم کا خیال ہے۔ جس کی وجہ ہمارے نزدیک یہ ہے کہ شاید نسلِ نو 'علم' حاصل ہی نہیں کر رہی بلکہ ان کے پڑھنے لکھنے یا زیادہ سے زیادہ فی صد حاصل کرنے کا منشا ایک عدد نوکری ہے۔ وہ اپنے یا اپنے والدین کے مناسب و غیر مناسب خوابوں کو شرمندۂ تعبیر کرنا اور زیادہ سے زیادہ مال کمانا زندگی کا حاصل سمجھتے ہیں۔ اگر آپ بھی سماج اور اس کے بدلتے اقدار اور رویّے پر نظر رکھتے ہیں تو یقیناً ہماری اس بات سے کُلّی یا جزوی اتفاق کریں گے۔ ویسے اس صورتِ حال کی پوری ذمّے داری نسلِ نو پر ڈالنا زیادتی ہوگی، کیوں کہ موجودہ تعلیمی، سماجی اور معاشی نظام بھی ان پر پوری طرح اثر انداز ہے۔ آج ہمارے تعلیمی نصاب سے مذہب و اخلاق کو نکال کر پھینک دیا گیا ہے اور چند تکنیکی مباحث پر عبور حاصل کر لینے کا نام 'دانشوروں' نے 'علم' رکھ دیا، ظاہر ہے اس سے طلبہ میں مشینوں کی سی حرکات تو پیدا ہو جا سکتی ہیں، لیکن انسانوں کے سے اخلاق پیدا نہیں ہو سکتے۔

بس کہ دشوار ہے، ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں اِنساں ہونا

اس حقیقت کا احساس ایک عرصے سے علما و دانشوران کو ہو چکا تھا، جن میں سرِ فہرست مولانا الطاف حسین حالیؔ بھی ہیں۔ حالی نے جس صدی میں جنم لیا، وہ صدی مصلحین و مجددین کی صدی ہے۔ انھوں نے جن شخصیات کے ساتھ کام کیا، ان میں سے متعدد حضرات اپنی ذات میں انجمن تھے اور ان سب کا اپنا الگ رنگ تھا، جن میں حالی کی منفرد شناخت و اہمیت ہے۔ حالی؟ جدید اردو شاعری کے مجدّد ہیں یا نیچرل شاعری کے امام؟ اعلیٰ و اولین نقّاد ہیں یا مصلحِ ادب؟ ان امور کا تعین بھی ان کے حق میں ایک بڑا مسئلہ ہے اور اس سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ یہ سب ان کی ذاتی خصوصیات و کمالات ہیں یا سر سید احمد خان کے کمالات کا چربہ اور صدائے بازگشت؟ جیسا کہ ان کے متعلق عام خیال ہے۔ جس کی وجہ شاید یہ ہے کہ حالیؔ کی تعلیمی، مذہبی، سماجی اور سیاسی انفرادیت کو سمجھنے میں باریک بینی سے کم کام لیا گیا، یا یوں کہہ لیجیے کہ اس عظیم شاگرد نے اپنے کسرِ نفسی اور اپنے استاد سے انتہائی عقیدت کے سبب کبھی اپنی انفرادیت کو ابھرنے کا موقع ہی نہیں دیا۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی :

> "ان کے دور نے انھیں انفرادیت سے عاری اور سر سید کا چربہ کہا۔ ان کی منکسر المزاجی اور مرنجاں و مرنج طبیعت نے اپنی انفرادیت کے اظہار کی کبھی کوشش بھی نہیں کی، حالاں کہ وہ ان کے ہاں موجود تھی۔ یہ بات پوری طرح صحیح نہیں ہے کہ

وہ سرسید سے سرِ مو تجاوز نہیں کرتے۔ 'حیاتِ جاوید' میں سرسید کی زندگی کے جن پہلوؤں پر حالی نے روشنی ڈالی ہے، وہی ان کی قوم کے لیے بھی اہم و مفید تھے۔ اس دایرے میں آکر حالی اپنی ہستی کو اپنی قوم کے لیے فراموش کر چکے تھے اور اس طرح وہ خود کو فراموش و معدوم کرکے قوم کی زندگی اور اس کے ادب کو ایک نیا موڑ دے رہے تھے۔ اہلِ نظر جانتے ہیں کہ وہ اپنی ذات کو قربان کرکے قوم کو بدلنے، منقلب کرنے اور نئے راستے پر ڈالنے میں کامیاب ہو گئے۔ ان کا انقلاب ایک خاموش انقلاب ہے جس کے اثرات اتنے ہی اہم ہیں جتنے کسی انقلاب کے ہو سکتے ہیں۔ شاعری میں علامہ اقبال اور نثری ادب میں شبلی نعمانی حالیؔ کے خاموش انقلاب کی پیداوار ہیں۔ اردو کا [غالباً] کوئی ادیب، شاعر اور نقاد نہیں ہو گا جو ان سے کتنا ہی اختلاف کیوں نہ رکھتا ہو، مگر کسی نہ کسی طرح حالیؔ کے زیرِ اثر نہ ہو۔ اُن کی ہستی میں خود نمائی اور خود بینی کا کوئی بھی شائبہ نہ تھا اور اسی لیے ان کا اثر زیادہ گہرا اور زیادہ دیر پا ثابت ہوا۔ حالیؔ کا اثر ہمارے ادب اور ہمارے ذہنوں کی گہرائیوں میں چھپا ہوا ہے اور سطحی نظر کو دکھائی نہیں دیتا۔" [1]

حالیؔ کی شاعری، نثر، سوانح نگاری، تنقید، مضامین و مقالات اور خطوط نگاری تمام ہی اپنے مقام پر اہمیت کے حامل ہیں، لیکن ان کا عظیم الشان کارنامہ اکثر اردو شعری سرمایے کا جائزہ لے کر اپنا ذاتی شعری نظریہ اور اپنے نظریات کی روشنی میں اپنی تخلیقات پیش کرنا ہے، جن کے گونا گو فوائد سامنے آئے۔ جس کا اعتراف ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی نے بہ ایں الفاظ کیا ہے:

"در حقیقت اُردو شعر و سخن کی نشاۃِ ثانیہ اور حیاتِ نو انھیں کی مرہونِ منت ہے، انھوں نے پہلے اردو شعر و ادب کا جائزہ لیا، اس کے بعد اس کی اصلاح و ترقی کے لیے اپنا نظریۂ شعری پیش کیا اور اس کے معیار پر پورے سرمایۂ سخن کو پرکھا اور خود عمل کرکے نمونہ پیش کیا۔ اپنے نظریات کی روشنی میں اپنی تخلیقات پیش کیں، جن کے دُور رَس اور مفید نتائج بر آمد ہوئے۔" [2]

اس تمہید سے حالیؔ کی آفاقی افادیت اور ان کی گہری فکر و نظر کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، اس کے بعد ہم اصل موضوع پر آتے ہیں، جو کہ تعلیم کے حوالے سے دورِ حاضر میں کلامِ حالیؔ کی معنویت اور افادیت پر روشنی ڈالنا ہے۔ واضح رہے کہ معلم و ماہرِ تعلیم کا لفظ عام طور سے دو طرح کے لوگوں کے لیے استعمال ہوتا ہے، ایک تو ان لوگوں کے لیے جو درس گاہوں میں باقاعدہ تعلیمی اصولوں و نظریوں کا تجربہ کرتے ہیں، دوسرے ان لوگوں کے لیے جن میں قدرت کی طرف سے ایسی تخلیقی و فکری صلاحیتیں ودیعت کی گئی ہوتی ہیں، جو فلسفہ، مذہب اور سیاست میں گہری نظر رکھنے کے ساتھ اس کا سراغ لگانے کی کوشش کرتے ہیں کہ دنیا میں انسان کا اصل مقام کیا ہے۔ یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو انسانی زندگی میں تعلیم کو جدید قدروں اور سمتوں سے روشناس کرنے کے لیے آلۂ کار بناتے ہیں۔

جن حضرات کی دورِ حاضر اور اس کے بدلتے تقاضوں پر نظر ہے اور جو حضرات حالیؔ اور ان کے کلام سے بہ خوبی واقف ہیں، ان کی نظر میں کلامِ حالیؔ کی معنویت و افادیت کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ انھوں نے اس باب میں تقریباً ایک صدی قبل ایسے رموز و نِکات پیش کیے جنھیں دیکھ کر آنکھیں خیرہ ہوتی ہیں۔ ان کی دور رس نگاہوں نے وہ سب کچھ ایک صدی قبل دیکھ لیا تھا، جس سے ہم آج بھی آنکھیں چُراتے ہیں۔

اسی کے پیشِ نظر وہ اپنے مخصوص لہجے میں گویا ہیں [3]۔

گئے دن وہ کہ تھا علم و ہنر انسان کا زیور
ہوئی ہے زندگی خود منحصر اب علم و دانش پر

دیکھیے ہم نے بہ طور تمہید تعلیم کے حوالے سے جس مسئلے کو چھیڑا تھا، حالیؔ کی دور رس نگاہیں اپنے زمانے ہی میں اس کا مشاہدہ کر چکی تھیں کہ اب انسان علم اس لیے حاصل نہیں کرتا کہ علم انسانیت کا زیور ہے بلکہ ان کے پیشِ نظر اس علم کے ذریعے فقط معاش حاصل کرنا ہوتا ہے، جس سے وہ اپنی زندگی کی ضرورتیں بلکہ خواہشیں پوری کرنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج جتنے قلم کی روٹی کھانے والے ہیں، ان میں ایسے افراد انگلیوں پر شمار کیے سکتے ہیں جو محض ذوق و شوق اور قلبی وابستگی کی بنا پر اعلیٰ تعلیم حاصل کرتے اور پھر بے لوث علم کی خدمت انجام دیتے ہیں، ورنہ اکثر تعلیمی ڈگریوں کے حصول کا مقصد اعلیٰ عہدوں کی طلب کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ حالیؔ نے اسی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

حالیؔ نے اپنے عمیق مطالعے و مشاہدے کے ثمرے میں یہ بھی محسوس کر لیا تھا کہ انسان کو زمانے کے ساتھ ساتھ ہر دم نئی ترقیات کی طرف قدم بڑھاتے رہنا اور زمانے کے حالات کے مطابق جدید علوم و فنون سے رشتہ استوار کرنا چاہیے۔ وہ جانتے تھے کہ زمانہ کبھی کسی کا انتظار نہیں کرتا اگر ہم زمانے کی تیز گامی کو نظر انداز کریں گے تو زمانہ ہمیں پیچھے چھوڑ جائے گا۔ کل تک جب ہم کسی کام کو اعلیٰ سمجھ کر اس کی طرف متوجہ ہوں گے، تب تک کوئی اور کام اس سے اعلیٰ ہو چکا ہو گا۔ اس لیے حالی؟ کا کہنا ہے کہ ہمیں ہمیشہ حال کی نظروں میں نظریں ڈال کر آگے بڑھنے کی فکر کرنی چاہیے۔[4]۔

یہ دورہ ہے بنی آدم کی روز افزوں ترقی کا

یہ جو آج اک کام ہے اعلیٰ تو کل ہے اس سے اعلیٰ تر

ان کا ایقان ہے کہ اس دنیا میں وہی انسان کامیابی سے ہم کنار ہو سکتا ہے، جس نے خود کو تعلیم بلکہ جدید تعلیم سے آراستہ و پیراستہ کیا ہو، جو لوگ اس حقیقت سے آنکھیں چُراتے ہیں، ان کا نام تاریخ کے پنّوں میں دھندلا ہو جاتا اور کچھ وقت بعد صفحۂ ہستی سے مٹ جاتا ہے۔ اسی کو وہ کہتے ہیں۔[5]

زمانہ نام ہے میرا تو میں سب کو دکھادوں گا

کہ جو تعلیم سے بھاگیں گے، نام ان کا مٹادوں گا

دیکھیے کس علامتی انداز میں حالیؔ زمانے کا سہارا لے کر قوم کو جدید اور سائنسی علوم کی ترغیب دے رہے ہیں کہ اگر اس سے روگردانی کی گئی تو قوم کا نام و نشان تک باقی نہیں رہے گا۔ حالی فقط سائنسی علوم ہی نہیں ساتھ صنعت و دست کاری کو بھی رواج دینا چاہتے ہیں، کیوں کہ وہ سمجھ چکے تھے کہ افرادِ زمانہ کی یہی عام خواہش ہے۔ وہ رقم طراز ہیں:

> "بالفعل بہ نسبت اس کے کہ ایک مدرسہ فزیکل سائنس کی تعلیم کے لیے قائم کیا جائے، بہتر یہ ہے کہ ایک تعلیم خانہ صنعت اور دستکاری کے لیے کھولا جائے، کیوں کہ پہلی صورت کی بہ نسبت دوسری صورت عام خواہشوں کو زیادہ پورا کرنے والی ہے۔"[6]

متذکرہ بالا اقتباس پر غور کریں اور دورِ حاضر کی عام خواہشوں بلکہ ضرورتوں پر بھی نظر دوڑائیں تو محسوس ہو گا کہ حالیؔ نے کتنے دہوں پہلے زمانے سے آنکھیں ملانا سیکھ لیا تھا۔ اسی لیے وہ ایسی تعلیم کے حق میں تھے جو عملی اعتبار سے بھی مفید و کار آمد ثابت ہو، کیوں کہ جب تک ایسا نہ ہو، انسان خودداری اور شرافت کے ساتھ زندگی گزارنے سے قاصر رہتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ دورِ حاضر میں انھیں علوم کا دور دورہ اور خواہش ہر دل میں موج زن ہے، جن کے ذریعے علم و معلومات کے ساتھ کم وقت میں معاشی و اقتصادی حالت سنوارا جا سکے اور جن علوم کا رشتہ پریکٹل لائف اور عمل زندگی سے منقطع ہو چکا، ان علوم و فنون کی تعلیمی اداروں میں بھی جو درگت بنی ہوئی ہے، اس کا کوئی دانا و بینا انکار نہیں کر سکتا۔ کمال یہ ہے کہ حالیؔ ایک صدی قبل اسے محسوس کر چکے تھے اور اسی لیے انھوں نے اپنے آل نامے یہ درج کیا تھا: [7]

العلم
قسمے از جہلِ مرکّب
الامتحان
آزمائشِ لیاقتِ ممتحنان
الیونیورسٹی
کارخانۂ کلرک سازی

یعنی حالیؔ کے نزدیک موجودہ تعلیم جہلِ مرکب کے سوا کچھ نہیں جو کہ جہالت کی بدترین قسم ہے، جہلِ بسیط تو پھر بھی غنیمت ہے کہ خود کو کم از کم جاہل تو سمجھا، اور ان کی نظر میں امتحان کا مروج طریقہ جس کے ذریعے طالبِ علم کی صلاحیت کا اندازہ لگایا جاتا ہے' دکھاوے اور طلبہ کے بجائے ممتحن کے لیے آزمائش کا سبب اور یونیورسٹی کا مقصد تو دفتروں کے لیے فقط کلرک تیار کرنا ہے۔

حالیؔ علم کو عمل کی خاطر حاصل کرنے پر زور دیتے ہیں اور مروجہ طریقۂ تعلیم سے چوں کہ یہ مقصد حاصل نہیں ہو رہا اور طلبہ میں صلاحیت کے بجائے ملازمتیں حاصل کرنے کا جذبہ پروان چڑھ رہا ہے، جس پر حالیؔ درجِ ذیل الفاظ میں شاکی ہیں:

> "ہماری قوم میں انگریزی تعلیم (جو پریکٹکل [یعنی کام کرنے والے اشخاص] پیدا کرنے کا دعویٰ کرتی ہے) چشم بد دور روز بہ روز بڑھتی جاتی ہے اور تعلیم یافتہ اصحاب کی تعداد میں ہر سال معقول اضافہ ہوتا رہتا ہے، مگر افسوس ہے کہ مستثنیٰ صورتوں کے سوا عملی قوت اور سِلف ہِلپ (اپنی مدد آپ کرنے)

کاماڈہ ان میں تعلیم کے بعد اتنا بھی باقی نہیں رہتا جتنا کہ مدرسے میں داخل ہوتے وقت وہ اپنے ساتھ لائے تھے۔ان میں سے ایک گروہ وہ ہے جس کی بڑی دوڑ بھی بی اے یا ایم اے کی ڈگری

> حالیؔ نے اپنے عمیق مطالعے و مشاہدے کے ثمرے میں یہ بھی محسوس کر لیا تھا کہ انسان کو زمانے کے ساتھ ساتھ ہر دم نئی ترقیات کی طرف قدم بڑھاتے رہنا اور زمانے کے حالات کے مطابق جدید علوم و فنون سے رشتہ استوار کرنا چاہیے۔ وہ جانتے تھے کہ زمانہ کبھی کسی کا انتظار نہیں کرتا اگر ہم زمانے کی تیز گامی کو نظر انداز کریں گے تو زمانہ ہمیں پیچھے چھوڑ جائے گا۔کل تک جب ہم کسی کام کو اعلیٰ سمجھ کر اس کی طرف متوجہ ہوں گے، تب تک کوئی اور کام اس سے اعلیٰ ہو چکا ہو گا۔اس لیے حالی؟ کا کہنا ہے کہ ہمیں ہمیشہ حال کی نظروں میں نظریں ڈال کر آگے بڑھنے کی فکر کرنی چاہیے۔

حاصل کرنے کے بعد یہ ہے کہ مڈل پاس کیے ہوئے طلبہ کی طرح سرکاری نوکری کے لیے اِدھر اُدھر سلسلۂ جنبانی کرتا پھرے اور ذریعوں اور سفارشوں کی تلاش میں ایک مدّت تک سرگرداں و پریشان رہے۔ ان کو اپنے دست و بازو پر اتنا بھی بھروسہ نہیں ہوتا جتنا کہ چرندوں اور پرندوں کو اپنی قوتِ لایموت کی تلاش میں ہوتا ہے، وہ وجہِ معاش کو غلامی یعنی نوکری ہی میں منحصر جانتے ہیں۔"[8]

اس اقتباس سے مروجہ تعلیمی نظام سے حالیؔ کی خفگی کا صاف پتا چلتا ہے، اور کیوں نہ ہو جب کہ یہ تجربہ ہے کہ اس سے طلبہ میں علمی صلاحیت اور تحریکِ عمل پیدا ہونے کے بجائے سکوت طاری ہو رہا ہے، جو کہ افسوس ناک ہے۔حالیؔ کے نزدیک علم خاص مقصد کے تحت حاصل کیا جانا چاہیے، اور وہ مقصد کیا ہے، ملاحظہ ہو:

> "جس علم کی ہم کو ضرورت ہے، وہ' وہ علم ہے جو ہماری ساکن اور پژمُردہ قوتوں کو متحرک اور شگفتہ و شاداب کرے، نہ کہ وہ علم جو ہمارے متحرک اور شگفتہ قویٰ کو بھی ساکن اور پژمردہ کر دے۔ ایسے علم سے بے علمی سو درجے بہتر ہے۔"
> [9]

خلاصہ یہ کہ حالیؔ کے کلام میں جدید سائنسی علوم حاصل کرنے، تعلیم سے فرار اختیار نہ کرنے، صنعت و دست کاری کو فروغ دینے، مروجہ تعلیم کو دفتروں کے لیے کلرک مہیا کرنے تک محدود نہ رکھنے، علم کو عمل کی خاطر حاصل کرنے، تعلیم کو محض اعلیٰ ڈگریوں یا نوکریوں تک پہنچنے کا وسیلہ نہ بنانے اور انسان کی ساکن و پژمُردہ قوتوں کو متحرک کرنے کی نیت سے حاصل کرنے کا وہ روشن پیغام موجود ہے، جس پر عمل پیرا ہوئے بغیر دورِ حاضر کے بڑھتے بلکہ سلگتے مسائل کو حل نہیں کیا جا سکتا ہے۔

☆☆☆☆

حوالہ جات:

[۱] جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد چہارم، حصہ دوم، ص:۹۸۳ ملخصًا
[۲] شجاعت علی سندیلوی، حالی بہ حیثیت شاعر، ص:۳۷۹
[۳] اسماعیل پانی پتی، کلیاتِ نظمِ حالی، مسلمانوں کی تعلیم
[۴] اسماعیل پانی پتی، کلیاتِ نظمِ حالی، مسلمانوں کی تعلیم
[۵] اسماعیل پانی پتی، کلیاتِ نظمِ حالی، مسلمانوں کی تعلیم
[۶] الطاف حسین حالی، مقالاتِ حالی، حصہ دوم ص:۱۰
[۷] صالحہ عابد حسین، یادگارِ حالی، ص:۵۵
[۸] الطاف حسین حالی، مقالاتِ حالی، حصہ اول، ص: ۱۷۶،۱۷۷
[۹] الطاف حسین حالی، حصہ اول، ص:۱۷۳

☆☆☆☆

موریشس کے افسانہ نگار محمد حنیف کنہائی کے افسانوی مجموعہ 'اعتماد' کا تجزیہ

آبیناز جان علی،موریشس

Analysis of the short story collection 'Aetemaad' of Mauritian short story writer Muhammad Hanif Caunhye

'اعتماد' سات افسانوں پر مشتمل مجموعہ ہے جو مئی ۲۰۱۴ء میں انجمن فروغِ اردو کی پہل سے شائع ہوا۔ محمد حنیف کنہائی موریشس کے مشرقی علاقے فلاک ضلع گے گائوں بریزے ویر جیئر میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۶۴ء میں وہ وزارتِ تعلیم میں اردو کے استاد مقرر ہوئے۔ گزرتے وقت کے ساتھ وہ ٹیچر سے ڈپٹی ہیڈ ٹیچر، اسسٹینٹ سپروائیزر اور بالآخر سنیئر سپروائیزر کے عہدے تک پہنچے۔ وہ پرائمری اسکولوں کے لئے درسی کتابیں تیار کرنے کے پینل میں بھی سرگرم رہے۔ اس کے علاوہ ٹیلی ویژن پر طلباء کے لئے معیاری پروگرام تیار کرنے میں موریشس کالج اوڈی ایئر میں بھی شامل تھے۔

نیز جناب محمد حنیف کنہائی صاحب تقریباً پینتیس سالوں تک جامعہ اردو کے امتحان میں طلباء کی نگرانی کرتے رہے۔ ۱۹۸۵ء میں جامعہ اردو امتحانات کمیٹی کے سیکریٹری کے فرائض انجام بھی دئے۔ ۱۹۷۰ء میں نیشنل اردو انسٹی ٹیوٹ کے قیام کے بعد محمد حنیف کنہائی بھی اس ادارے کے رکن بنے۔ تخلیقی کاموں کے لئے 'انجمن ادب اردو' کا انعقاد ہوا۔ اسی تنظیم کے لئے محمد حنیف کنہائی کو لکھنے کے لئے حوصلہ افزائی ملی اور دوسروں کو بھی موریشس کے اردو ادب کی خدمت کے لئے تلقین کی۔

محمد حنیف کنہائی صاحب نے ۱۹۷۳ء سے لکھنا شروع کیا۔ اس مجموعہ میں شامل دو افسانے 'پٹھان' اور 'شمع محفل' رسالہ 'شمع وطن' میں شائع ہوئے اور افسانہ 'بڑکا دادا' رسالہ 'جستجو' میں شائع ہوا اور افسانہ 'تبادلہ' مہاتما گاندھی انسٹی ٹیوٹ کے اردو رسالے 'وسنت' میں شائع ہوا۔

اس مجموعہ میں شامل تمام افسانے موریشس کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔

پہلا افسانہ بعنوان 'بدنصیب باپ' عام آدمی کی زندگی کے روزمرہ مسائل اور معمول درج ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار حیدر علی مسجد سے واپس آکر ٹیوی کے سامنے بیٹھتا ہے، کھانا کھاتے ہوئے ٹیوی پر خبریں سنتا ہے۔ وہ مقامی خبروں سے زیادہ بین الاقوامی خبروں سے دلچسپی رکھتا ہے۔

> 'اس کا کہنا ہے مقامی چینل میں جو پروگرام پیش کئے جاتے ہیں انہیں دیکھنے سے سر درد ہونے لگتا ہے یا ٹینشن بڑھ جاتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہندوستانی اور پاکستانی سیریئل دیکھنے سے دماغ بوجھل ہو جاتا ہے اور رگیں تن جاتی ہیں۔'

(صفحہ ۱)

افسانے میں رشتوں کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ سکھ دکھ میں اپنے گھر والو کے لئے تیار رہنا اور اپنوں کو کھونے کے ڈر کو نمایاں کیا گیا ہے۔ حیدر علی کی بیوی بچے کو پیدا کرتے وقت مر جاتی ہے۔

> 'ڈاکٹر کا یہ جملہ حیدر علی کے لئے ایک بم سے کم نہ تھا۔ ایسا لگا جیسے اس پر پہاڑ ٹوٹ پڑا۔ تھوڑی دیر کے لئے سکتہ طاری ہو گیا اور آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا گیا۔ وہ سمجھ نہیں پا رہا تھا کہ کیا کرے جیسے اس کا دماغ مفلوج ہو گیا ہے۔'

(صفحہ ۶)

تشبیہات و استعارات ست سے لبریز اس اقتباس سے جذباتی حقیقت نگاری سامنے آتی ہے۔ افسانہ نگار نے احساسات کو پوری طرح محسوس کر کے رقم کیا ہے۔

اس افسانے میں عورت کی خصلت کے روشن پہلوئوں کو اجاگر کای گیا ہے۔ بیوا سکینہ کی صورت بھولی بھالی ہے۔ وہ 'حسین لڑکی، نیک سیرت اور خوش اخلاق' ہے جو تعلیمی میدان میں پیش پیش اور اس نے ایچ۔ایس۔سی پاس کر کے یونیورسٹی میں داخلہ لیا تھا۔

افسانے کے مردانہ کردار سیرت اور نیکی کے اعتبار سے بے مثال اور لاثانی ہیں۔ وہ تندرست و توانا اور ڈگڑی یافتہ نوجوان ہیں جو فٹ بال کے میدان میں بھی بہترین کھلاڑی ہیں۔

نیز کہانی میں ازدواجی زندگی کی اہمیت کی نشاندہی کی گئی ہے۔ ایک دوسرے کی حقوق کو بخوبی سمجھنا، اپنے فرائض کو خوشی خوشی سرانجام دینا، خوشی یا غم اور دکھ سکھ میں شامل ہونا اور اس رشتے میں رنجیدگی کا بالکل دخل نہیں۔ بیوی کے حامل ہونے کیخوشی میں میاں بیوی مستقبل کا منصوبہ بناتے ہیں۔

حیدر علی بیوی کے داغِ مفارقت دینے پر بن ماں کے بچے شوکت کی پرورش کرتا ہے اور دوسری شادی سے انکار کرتا ہے کیونکہ سوتیلی ماں نہ جانے بچوں کے سایھ کیسا سلوک کرے گی۔ اس کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی کہ وہ بیوی سے بے انتہا پیار کرتے تھے۔ اس افسانے میں باپ کا کردار نہایت شفیق، فرض شناش، مہرنان اور مخلص ہے۔ وہ بچے کو بہترین کھلونے فراہم کرتا ہے اور کسی بھی چیز کی کمی کا احساس ہونے نہیں دیتا ہے۔ بیٹے کو بہترین تعلیم دلائی گئی اور وہ کامیابی سے امتحان پاس کر کے وظیفے پر انگلینڈ جاتا ہے۔

ٹکنیک کے لحاظ سے اس کہانی میں سسپنس سے قاری میں تجسس و اشتیاق کی لہر دوڑتی ہے۔ شروعات ایک خط کے ذکر سے ہوتی ہے اور آخر میں معلوم پڑتا ہے کہ شوکت نے انگلینڈ میں ایک انگریزی لڑکی سے شادی کر لی اور وہیں نوکری شروع کرنے والا ہے۔ وہ بس دو دن اپنی بیوی کے بغیر آئے گا۔

کہانی میں پلیزانس ایئر پورٹ کا ذکر مقامی رنگ کی دلیل ہے۔ ضرب الامثال، محاورات کی مدد سے افسانہ نگار نے الفاظ سے کھیلا ہے۔

'عشق اور مشق چھپائے نہیں چھپتی۔'
(صفحہ ۳)

الفاظ کے انتخاب سے مصوری کا گمان ہوتا ہے۔

'زندگی کی گاڑی اپنی پٹری پر آہستہ آہستہ جانبِ منزل پر گامزن تھی۔' (صفحہ ۴)

جگہ جگہ جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ سکینہ کراہ رہی تھی۔ ضعف اتنا بڑھ گیا تھا کہ وہ ٹھیک سے بات نہیں کر پا رہی تھی۔ سانس لینے میں دقت ہو رہی تھی۔
(صفحہ ۵)

افسانہ نگاری قاری کے اشتیاق کو جذبات کی شدت کے نشیب و فراز سے برقرار رکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ سکینہ کی حالت خراب ہوتی ہے۔ اس سے قاری گھبرا جاتا ہے۔ پھر حیدر علی کے ساتھ قاری بھی چین کی سانس لیتا ہے جب وہ وقت پر اسپتال پہنچ جاتا ہے۔ لیکن جیسے جیسے آپریشن میں وقت گزرتا ہے قاری فکرمند ہونے لگتا ہے۔ آخر بچے کی خوشخبری سے مطمئن ہونے کے بعد سکینہ کی موت کا صدمہ قاری کو غم میں ڈبو دیتا ہے۔

میرے خیال سے افسانہ نگار وہ نفساتی مسائل اجاگر کرنے سے چوک گیا جن سے سمجھ میں آئے کہ آخر بیٹا گھر واپس نہیں آنا چاہتا۔ اس کی پرورش میں یقینا کھلونے اور اسبابِ طبل و علم فراہم کئے گئے لیکن باپ کی انتھک کوششوں کے باوجود بیٹے پر ماں کی غیر موجودگی نے کیا اثر کیا۔ اس پہلو کو افسانہ نگار نے نظر انداز کیا۔

افسانہ 'بڑکا دادا' میں حنیف کنہائی صاحب نے ایک بار پھر زبان پر اپنی مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔ مڑیا پہاڑ جو اپنی مقامی روایتی کہانیوں کی وجہ سے بہت ہی مشہور ہے، کا ذکر کرتے ہوئے رقم کرتے ہیں:

'ایسا لگتا ہے کہ قدرت نے اسے اپنے ہاتھوں سے تراش کر موکا کے سلسلۂ کوہ پر بڑے احتیاط کے ساتھ رکھ دیا۔ اس کی چوٹی کو دیکھ کر یہ خیال ہوتا ہے کہ کسی انسان کے بدن کو اوپری حصّہ ہے، گویا نصف دھڑ پر ایک گول سر رکھا ہوا ہے۔'
(صفحہ ۱۱)

کہانی میں مقامی رنگ کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ افسانہ نگار نے قدرت کی دلکشی کو بخوبی ابھارا ہے۔ انہوں ے اپنے گردوپیش کا بغور مطالعہ کیا اور اس خوش اسلوبی سے اپنی تحریر میں سجایا۔ مڑیا پہاڑ نے جہاں اپنے دلکش منظر کے ذریعے باشندگانِ موریشس کے دلوں کو محظوظ کرتے ہوئے روحانی تقویت بخشی ہے وہاں اس نے مظلوموں اور بے کسوں کو اپنے دامن میں پناہ بھی دی ہے۔'

(صفحہ ۱۲)

افسانے میں موریشس کی تاریخ کو اہمیت دی گئی ہے۔ ہمارے آبائو اجداد کی تکلیفوں کو اجاگر کیا گیا ہے جو روشن مستقبل کا خواب لئے موریشس لائے گئے۔ اپنے خواب کو پورا کرنے کے کئے انہیں اپنوں سے دور جانے کا غم برداشت کرنا پڑا۔ وہ ظلم استحصال کے شکار بنے۔

'موریشس کی بندرگاہ پر اترتے ہی وہ لوگ مختلف گورے سرمایہ داروں کے ہاتھوں بیچ دئے گئے۔ بالکل جس طرح آج کل مرغیوں اور بکریوں کے دام لگائے جاتے ہیں۔'

(صفحہ ۲۴)

دورِ جدید کی آرام و آسائشوں کے فرق کو ظاہر کرتے ہوئے افسانہ نگار نے اس دور کی سادہ اور مصیبت ذدہ زندگی کی نشاندہی کی۔ اس زمانے کی بود و باش اور اسلاف کے قیام و طعام کی تفصیلات خوش اسلوبی سے دکھائے گئے ہیں۔

'جھونپڑی گنّے کے سوکھے پتوں سے چھائی ہوئی تھی اور نیچے کا فرش گائے کے گوبر سے لپا ہوا تھا۔'

(صفحہ ۲۵)

گھر میں نہ' پلنگ نہ الماری، نہ نرم نستر نہ قیمتی قالین تھا۔' نچوں کو جننے کے لئے نہ زچگی خنہ بھی موجود نہیں تھا۔ وہ جزیرے میں موجود تازہ پھل 'آم، جامن اور امرود' سے لطف اندوز ہوتے اور 'مچھلی اور جھینگے' کا شکار کرتے۔ 'بڑے صاحب' کی زمین پر سبزیاں بوتے اور غربت کے مارے مہینے میں بھی گوشت نہیں کھا پاتے۔ طلوعِ آفتاب سے غروبِ آفتاب تک مسلسل کام کرتے انہیں مہینے میں سات روپے کی تنخواہ ملتی اور 'کھانے کے لئے ڈیڑھ پاڈ دال، آدھ پونڈ نمکین مچھلی، آدھ پونڈ تیل اور سو گرام نمک ملتا تھا۔'

گوبر سیلیے فرش کے سوکھے پتے چٹائی کے طور پر بچھی ہوتی اور سردی میں اس کو چٹائی بنائی جاتی۔ یہ افسانہ نئی نسل کے لئے ایک تاریخی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہمارے ابائو اجداد کی تکلیفوں کے بارے میں پڑھ کر آنکھیں یم ہوتی ہیں۔

'ننگی پیٹھ چلچلاتی دھوپ میں جھلس جاتی تھی۔ اس پر گوروں کے کوڑے برسائے جاتے تھے۔ پیٹھ لہولہان ہو جاتی تھی اور پسینے سے گھائو میں جو لہر اور درد ہوتا تھا اس سے وہ اور تیزی سے پھاؤرے چلانے لگتے تھے۔ جس طرح آج کل گھڑ فوڑ میں گھوڑوں کو تیز دوڑانے کے لئے کوڑے لگائے جاتے ہیں۔'

(صفحہ ۲۷)

نیز موریشس میں رائج قومی یکجہتی کو بخوبی اجاگر کیا گیا۔

'ان بچوں میں کسی کا نام سریش تھا تو کسی کا نام یوسف۔ کسی کا نام رام ناتھ اور پول بھی تھا۔ نہ رنگ کا امتیاز اور نہ نسل کا فرق ہوتا۔ ان کا ایک ہی مذہب ہوتا جس کی بول محبت ہوتی ہے۔ تحریروں اور تقریروں میں کہا گیا کہ موریشس دنیا میں ایک چھوٹی اقوامِ متحدہ کی حیثیت رکھتا ہے۔'

(صفحہ ۱۸)

جب بڑکا دادا کے والد کی جھونپڑی میں آگ لگ جاتی ہے تو مشفق پڑوسی ان کو اپنی جھونپڑی مین جگہ دے کر وسیع القلب کا بین ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

لسانی اعتبار سے یہ کہانی بہت کامیاب ہے۔ تشبیہات و استعارت سے تحریر کے حسن کو دوبالا کیا گیا ہے۔ محاورات کا برجستہ استعمال ہوا ہے۔ جذبات و احساسات کو عیان کرنے کی غرض سے موزوں و مناسب صفتیں مستعمل ہوئی ہیں۔

'ان کے چہرے پر خوشیوں کے وہ آثار بھی مفقود تھے جو حسبِ معمول نظر آتے تھے۔ اس کت برعکس چہرہ بجھا سا تھا۔ غمگینی، مایوسی اور خاموشی تھی۔ میں سمجھا کہ بڑکا دادا بیمار ہیں۔'

(صفحہ ۱۹)

جزئیات نگاری نے کلام کو زیب دیا۔ حنیف کنہائی صاحب نے لفظوں سے مصّوری کی ہے جس سے نقش با اسانی قاری کے ذہن میں اتر جاتے ہیں۔

'منی کو اپنی گود میں لئے اس کی نازک انگلیاں اپنی ڈاڑھی میں بار بار اس طرح پھرواتے جیسے کوئی نوجوان نئی وضع کی تراشی ہوئی ڈاڑھی میں بار بار کنگھا کر رہا ہو۔'

(صفحہ ۱۹)

افسانے میں موریشس کی طرزِ زیست کا تذکرہ نہایت خوش اسلوبی سے ماضی اور موجودہ دور کے فرق، کو اجاگر کرتا ہے۔ مشترکہ خاندانی نظام میں بیٹا اپنا الگ گھر لیتا ہے۔ ویک اینڈ کو بچے بڑکا دادا کے ساتھ خاشگوار وقت گزارتے ہیں۔ بڑکا دادا بچوں پر اپنا

پیار نچاور کرتے ہیں۔ دکان سے ان کے لئے مٹھائی خریدتے ہیں اور پہاڑ کے مطلق آم کے پیڑ کے نیچے بیٹھ کر شہزادے اور شہزای کی کہانیاں سناتے ہیں۔ علاوہ ازیں عید کے دن بڑے بزرگوں کے یہاں جانا، قبروں کی زیارت کرنا اور ان پر پھول چڑھانا بھی یہاں کی تہذیب کا حصّہ ہے۔

سین پیئر، لانیکولیئر، لاوینیر اور لالورا جیسے مقامی نام افسانے میں جغرافیائی حقیقت نگاری کی دلیل ہیں۔ یوکالپٹس اور دوفینے آم جیسے ناموں سے موریشس کا ہر باشندہ شناساں ہے۔ افسانے میں موریشس میں دستیاب خوراک درج ہیں۔

'کسی کے ہاتھ میں ابلا ہوا مانیوک ہے جس پر دھنئے کی چٹنی لگائی ہوئی ہے۔ کسی کے ہاتھ مین پراٹھے کا ٹکڑا ہے جس میں گوبھی کا اچار ملایا ہوا ہے۔'

(صفحہ ۱۸)

مکئی کی کاشت کو ذکر کیا گیا ہے جو دوسری جنگِ عظیم میں کھانے کی قلت کو پورا کرتے ہوئے محلے والوں کے کام آئی۔

ان تمام محاسن کے باوجوں افسانہ نگار سے ایک شکایت ہے کہ انہوں نے نسوانی کرداروں کو مضمحل بتایا ہے جو ظالم زمین دار کی ہوس کا شکار بنتی ہے اور جو مصیبت میں اپنا تحفظ نہیں کرپاتی اور اس اثنا مین جان گنوادیتی ہے۔

بہر کیف افسانہ بڑکا دادا ایک نہایت کامیاب افسانہ ہے جو نوجوانوں کے لئے ماضی کے اوراق پر غور و فکر کی دعوت دیتی ہے۔

تیسرے افسانہ 'اعتماد' میں تعلیم کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ بڑکا دادا مین یہ بات بتائی گئی تھی کہ ہمارے آبائو اجداد کو بتایا گیا تھا کہ موریشس میں پتھر کو الٹنے پر سونا ملے گا۔ میرے خیال سے ان تارکینِ وطن کا سب سے بڑا خزانہ ان کے بعد کی آنے والی نسلیں ہیں جنہوں نے تعلیم حاصل کرکے اس غیر آباد جزیرے میں اپنا مقام بنایا۔ تعلیم کی بدولت آج موریشس ترقی کے راستے پر گامزن ہے۔ اس بات کا اعتراف موریشس کا ہر باشندہ کرتا ہے۔

'اسے معلوم تھا کہ تعلیم کے بغیر زندگی ظلمت کدہ بن جاتی ہے۔ علم ہی جانبِ منزل بڑھنے کے لئے روشنی بن کر راہ سجھاتا ہے۔'

(صفحہ ۳۹)

افسانے میں اچھائی اور برائی کا فرق نمایاں کیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ یہ بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ پیسہ خون کے رشتے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا اور تعلیم یافتی ہونے کے ساتھ ساتھ انسان میں اچھے اخلاق ضروری ہوتے ہیں۔ناخواندہ ہونے کے باوجود پرتان اپنے پڑھے لکھے بھائی پردیپ کے دھوکے کو معاف کردیتا ہے۔ پرتاب نے اپنی سادہ لوحی کی وجہ سے اپنے بھائی پر بھروسہ کیا اور کبھی زمین کی کھیتی باری کے حساب کتاب کا مطالبہ نہیں کیا۔ بدلہ میں اس کا بھائی زمین کے کاغذات پر اس کا انگوٹھا لگا کر اس کی اس کی زمین کو اپنے بس میں کرلیتا ہے۔

افسانے میں سماجی مسائل پر انگشت نمائی کی گئی ہے۔ بری صحبت کا اثر، شراب نوشی، جوا، کیزینو، گھڑدوڑ، لاٹری، لوتو، میلیئونیر اور قرض جیسی لعنتوں کے مضر اثرات کا پردہ فاش کیا ہے۔ مصیبت کے وقت ' دوستوں نے ایک ایک کرکے اس کا ساتھ چھوڑ دیا۔'

(صفحہ ۴۱)

کہتے ہیں شراب امّ الخبائث ہے۔ تمام برائیوں کی جڑ، شراب گناہوں کو جنم دیتی ہے۔ پردیپ جوا بھی کھیلنے لگا۔ وہ اب ہر سنیچر کو کیزینو جانے لگا۔

(صفحہ ۴۰)

اس فسانے میں موریشس کی معاشی، صنعتی اور سماجی ترقی کا ذکر ہے۔ لال مٹی جیسا زراعتی گائوں اب ایک تجارتی مرکز ہے۔ محمد حنیف کنہائی صاحب نے حقیقت نگاری سے کام لیا اور روزمرہ زندگی کت معمول کو افسانہ میں جگہ دے کر قاری کی دلچسپء بڑھائی۔ بڑکا دادا کی کہانی کی طرح اس افسانے میں بھی ماضی کے جھڑوکے پیش کئے گئے ہیں۔ کسانوں کی جفاکشی کو سراہا گیا ہے۔ نیز اتحد و اتفاق کو دوبارہ شامل کای گیا۔

'اتحاد ہی ان کی طاقت تھی اور اسی طاقت میں ان کی کامیابی کا راز تھا۔'

(صفحہ ۳۶)

کہانی میں فلاش بیک کی ٹیکنیک استعمال ہوئی ہے۔ قدرت کی تعریف کی گئی ہے۔

’چڑیوں کی چہچہاہٹ کے ساتھ صبح کو جاتے تھے اور
طلوعِ آفتاب کے ساتھ کھیت میں پہنچ جاتے تھے۔‘

(صفحہ ۴۷)

کہانی میں کوئی نسوانی کردار نہیں۔ پردیپ کی بیوی کا محض ذکر ہوتا جو داغِ مفارقت دے کر اپنے شوہر کی زندگی میں اندھیرا کر جاتی ہے۔ افسانہ نگار نے کردار نگاری کا بخوبی فرض ادا کیا۔ ہندی الفاظ استعمال کر کے کرداروں کو حقیقت سے ہمکنار کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔

’پتاجی مہان ہیں۔‘

(صفحہ ۴۶)

اس کے علاوہ افسانے میں عبرتے اخذ کی جاسکتی ہے کہ کسی کو تکلیف دے کر کوئی زیادہ دنوں تک خوش نہیں رہ سکتا۔

’جب وہ یاد کرتا کہ کس طرح اپنے انگوٹھا چھاپ بھائی کی
زمینیں دھوکے سے ہڑپ لی ہیں تو راتوں کی نیند حرام ہو جاتی
تھی۔‘

(صفحہ ۴۵)

چوتھے افسانے کا عنوان ’جال‘ ہے۔ اس میں اہم سماجی مسائل بالخصوص بے روزگاری اور ہیروئن کی اسمگلنگ کے ضرر رساں نتائج سے آگاہ کیا گیا ہے۔ سندیافتہ ہونے کے باوجود عرفان کو نوکری نہیں ملتی۔ والد کے انتقال کے بعد گھر کی ذمے داری کو پورا کرنے کے لئے وہ غفار جیسے شاطر موقع پرستوں کا شکار بن جاتا ہے۔

افسانہ نگار انسانی نفسیات کو پہچانتے ہیں۔

’بھوک پیاس کی شدت کو بے خود بنا دیتی ہے۔ اور اس بلا
کو دور کرنے کے لئے کہیں بھی جاسکتا ہے۔‘

(صفحہ ۵۳)

حنیف کنہائی صاحب نے افسانے کے مطالبات کا خیال رکھتے ہوئے مکالموں اور فلاش بیک کی ٹکنیک سے قاری میں تجسس و اشتیاق کی لہر دوڑادی۔ منظر کسی کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔

’سمندر کی طرف کھلی ہوئی کھڑکی پر غفار اپنی کہنیوں پر جھکا ہوا ساحل سے ٹکراتی ہوئی اونچی لہروں کو گھور رہا تھا۔‘

(صفحہ ۴۷)

محاورات بھی کلام کی زیبائش کو بڑھانے کا کام دیتے ہیں:

’سانپ بھی مرجائے اور لاٹھی بھی نہ ٹوٹے۔‘

(صفحہ ۴۹)

کہانی یہ سبق دیتی ہے کہ خراب راستوں کا انجام خراب ہی ہوتا ہے۔ عرفان نے نہیں سوچا کہ منشیات کا بیچ کر اس کو جیل ہو سکتی ہے۔ آخرکار اس کے ہی ساتھیوں نے گولی مار کر اس کی جان لے لی۔ وہ تو بس:

’یکبارگی اسے اچھا سا گھر، اچھے اور قیمتی کپڑے، اچھا
کھانا، خوبصورت بیوی اور عیش و عشرت کا سامان، سب کچھ نظر
آگیا۔‘

(صفحہ ۵۵)

غلط راستہ لے کر اس نوجوان کو تذلیل کے داغ کے ساتھ ہاتھ ہتھکڑی سے جکڑے ہوئے اور اعزا و اقارب سے دور جان گنوائی۔ اس افسانے میں بھی نائی کردار موجود نہیں ہیں۔ افسانہ نگار فقط عورت کو ’خوبصورت بیوی‘ اور مرد کی ذمہ داری قرار دیتا ہے۔ عرفان کو اپنی بہن کی شادی کی فکر تھی۔ گویا عورت کی خارجی ضروریات کو پیش کیا گیا ہے اور اس کے داخلی جذبات و احساسات اور نفسیات کے ساتھ انصاف نہیں ہو پایا۔

دوسرے افسانوں کے برعکس افسانہ ’پٹھان‘ میں شہر کی زندگی کا پس منظر ہے۔ افسانہ نگار نے حسبِ معمول منظر کشی سے شروعات کی جو جزئیات نگاری اور مقامی رنگ سے لبریز ہے۔ افسانے میں کردار نگاری کا پورا حق ادا ہوا ہے۔ خان صاحب کو مرکزی کردار پوری جاذبیت اور تقویت سے سامنے آتا ہے۔

’خان صاحب صرف اپنی دولت اور مرتبہ کی بنا پر مشہور
نہیں تھے بلکہ ان کی رحم دلی اور سخاوت کا بھی شہر میں چرچا تھا۔
لیکن اس کے باوجود فطری طور پر ان کے دل و دماغ پر ایک
غرور چھایا ہوا تھا کیونکہ وہ ایک پٹھان خاندان کے چم و چراغ
تھے۔‘

(صفحہ ۵۸)

جگہ جگہ عمدہ صفتوں اور برجستہ محاورات سے کلام میں لطف پیدا ہوا ہے۔ زبان میں سوخی و ظرافت کی چاشنی غالب ہے۔ جذبات کا تحسن وخوبی سے حق ادا کیا گیا ہے۔

اس فسانے کا مرکزی خیال تعصب پر مبنی ہے۔ خان صاحب چونکہ پٹھان تھے اس لئے انہیں ایک بیٹا کی تمنا جو ان کے خاندان کا نام آگے بڑھا سکے۔ لیکن ان کی یہاں بیٹی پیدا ہوتی ہے۔ وہ کسی طرح اس بات کو قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن اس بات پر تس سے مس نہیں ہوتے کہ بیٹی کی شادی ایک پٹھان سے ہی ہوتی ہے۔ بیٹی زینت خان کے لئے لاتعداد رشتے آئے۔ لڑکے صاحبِ جاہ و ثروت تھے۔ پھر بھی پٹھان نہیں تھے۔ دیکھتے دیکھتے زینت چھتیس سال کی ہو جاتی ہے اور اس کی شادی اپنے بات کی ضد کی وجہ سے نہیں ہو پاتی۔ بالآخر وہ پاگل خانے میں زیرِ علاج ہوتی ہے۔ یہ افسانہ انسانیت کا درس دیتا ہے۔ طبقے کی بنیاد پر انسانوں کی تفریق پر صدائے احتجاج بلند کرتی ہے۔

'بیسویں صدی میں تم تعلیم یافتہ ہو کر صدیوں پرانی باتیں کرتے ہو؟ مسلمان میں پٹھان شیخ یا سید کا امتیاز برتنا صرف حماقت نہیں نلکہ بکواس ہے۔ تمہیں معلوم ہے کہ خاندان کے باہر شادی کرنے سے جو بچت پیدا ہوتے ہیں وہ توانا، ذہین اور تندرست ہوتے ہیں۔ آدمی کلمہ خواں ہو تو شادی کرنے میں کوئی ہرج نہیں ہونی چاہئے۔'

(صفحہ ۷۰)

کہانی میں والدیں کا اپنی اولاد کی فکر اور بہتریں پرورش اور تربیت پر زور دیا گیا ہے۔ موریشس میں چونکہ خاندانی زندگی کو ترجیح دی جاتی ہے اس لئے اس طرح کے خیالات کا یہاں کے ادب میں اپنا مقام بنانا حیرت کی بات نہیں۔ اس کے علاوہ افسانہ نگار نے خوبصورت پیکر تراشی کی ہے۔ انہوں نے وسیع ذخیرۂ الفاظ کا سہارا لے کر کلام کو خوبصورتی کا جامہ پہنایا ہے۔

'گلاب کی کلی جیسے نازک ہونٹ اور ہرن کو شرمسار کر دینے والی آنکھیں، چہرہ ہنستا ہوا کنول کے پھول اور رنگ گویا گلابی اور سفیدی کی آمیزش سے ایک رنگ پیدا ہو گیا ہو۔'

(صفحہ ۶۳)

ایک بار پھر افسانہ نگار نے خواتین کی داخلی کیفیات کو اجاگر کیا ہے۔ لڑکی کی 'پیاری پیاری اور معصوم صورت' ہے۔ نئی نویلی دلہن 'صرف مسکرا کر اپنی نظریں جھکا' لیتی ہے۔ خان صاحب کی بیوی میں خود اعتمادی صرف اس وقت نظر آتی ہے جب بچے کے مستقبل کا تذکرہ ہوتا ہے۔ بیوی کی زندگی کا دار و مدار صرف شوہر کی خوشنودی حاصل کرنی ہے۔

'دور ہی سے خان صاحب کو آتے دیکھا تو آنکھوں میں آنسو آگئے اور نظریں نیچی کر لیں۔ گویا وہ شرمسار تھیں کہ ایک بیٹے کو جنم نہ دے سکی۔'

(صفحہ ۶۲)

وہ شوہر کی حقارت آمیز باتیں برداشت کرتی ہے۔

'تم عقل کی اندھی ہو۔'

(صفحہ ۶۲)

جب دونوں میں بحثیں ہوتی ہیں تو وہ چپکے سے دوسرے کمرے کی طرف چلی جاتی ہے کیونکہ اسے شوہر کا مستقل خوف ہے۔ غرض کہ وہ بس شوہر کے شرائط و ضوابط کے مطابق زندگی بسر کرتی ہے۔

اس کہانی کی ایک کوتاہی یہ بھی ہے کہ زینت خان کے پاگل خانے جانے کی مدلل وجوہات پیش نہیں کئے گئے ہیں۔ ایک ذہین، تعلیم یافتہ اور حسین لڑکی صرف اس لئے پاگل خانے میں زیرِ علاج ہوتی ہے کہ اس کی اب تک شادی نہیں ہوئی؟

اس افسانے کا چھٹا افسانہ 'شمعِ محفل' کے نام سے موسوم ہے۔ اس کہانی کا مرکزی کردار کارولین کی ایک تعلیم یافتہ اور نہایت حسین لڑکی ہے،

'شمیم کی خوبصورتی کا اندازہ اس بات سے لگا سکتے ہین کہ اگر کارولین کو ایک محف تصور کریں تو سمجھ لیجئے کہ اس محفل کی شمع شمیم ہی تھی اور گاؤں کے سب نوجوان پروانوں کی طرح اپنے کو فنا کرنے کے لئے اس شمع کے ارد گرد چکر کھاتے رہتے تھے۔

(صفحہ ۷۳)

کہانی کا مرکزی خیال عنفوانِ شباب میں لیا گیا غلط فیصلہ ہے جو زندگی کو برباد کر دیتا ہے۔ شمیم دوسرے مزہب کے لڑکے رمیش کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور اس صدمے سے اس کی امی اور اس کے ابو رحلت کر جاتے ہیں۔ اس رشتے سے ایک بیٹا پیدا ہوتا ہے۔ پھر دونوں کے رشتے میں تناؤ شروع ہو جاتا ہے جس سے رمیش گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ ڈیڑھ سال بعد اپنی شمیم کو ڈھونڈھنے جاتا

ہے۔ معلوم پڑتا ہے کہ لڑکی پاگل خانے میں ہے اور بچہ بخار سے مر گیا ہے۔ لاکھ تلاش کرنے کے بعد رمیش کو شمیم ایک شادی مین ناچتے ہوئے ملتی ہے۔

افسانے میں اشارے کنایوں میں بہت باتیں کہی گئی ہیں۔

'آہ! اہ جوانی جو ہمیشہ مستی میں ڈوبی ہوتی تھی، ایک سال بعد ہی وہ جوانی سورج مکھی کے پھول کی طرح زرد نظر آنے لگی۔'

(صفحہ ۷۸)

اس افسانے میں شمیم پر ایک ہندو لڑکے کو اس کی منگنی اور اس کے ساتھ فرار ہونے کا الزام لگایا گیا ہے۔ نیز اس کی امی اور ابو کی موت بھی اسی کے سر ہے۔ عورت ایک بار پھر مضمحل دکھائی گئی ہے۔ 'ماں چالیس سے کم ہونے کے باوجود ہمیشہ بیمار رہتی تھی۔ (صفحہ ۷۲)

'ماں کا دل تھوڑی دیر کے لئے تیزی کے ساتھ دھڑکا اور پھر۔۔۔ پھر دل کی دھڑکن ہمیشہ ہمیشہ کے لئے بند ہو گئی۔'

(صفحہ ۷۶)

رمیش کے طلخ رویہ کے سامنے شمیم ڈر کے مارے زبان بھی ہلانے کی جرأت نہ کر سکتی تھی۔ ذرا ذرا سی بات پر اسے منحوس، چڑیل اور نہ جانے کیا کیا کہا جاتا تھا۔ وہ بے زبان جانور کی طرح سب کچھ برداشت کرتی جاتی تھی۔ اب وہ آنسو بہانے کے سوا کر بھی کیا سکتی تھی۔'

(صفحہ ۷۸)

اس افسانے میں حنیف کنہائی صاحب نے کچھ نہ کہتے ہوئے بہت کچھ کہنے کا ہنر دکھایا ہے۔

'وہ اپنے حال اور مستقبل کی طرف سے آنکھیں بند کر کے ایک ایسی منزل کی جانب دوڑنے لگی جس کو وہ اندگی کی معراج سمجھتی تھی۔ اس نے مرد کے شباب اور جوانی کو قریب سے دیکھا، اسے چھو کر دیکھا، اسے چھیڑ کر بھی دیکھا۔ اس کے خوابوں اور خیالوں پر صرف مرد چھا گیا۔'

(صفحہ ۷۴)

اس افسانوی مجموعہ کا آخری افسانہ 'تبادلہ' ہے۔ یہ دوسرے افسانوں سے منفرد ہے۔ اس کا پس منظر اسکول کا پیشہ وارانہ ماحول ہے۔ اس کہانی میں ایک ہیڈ ماسٹر کی جفاکشی اور فرض شناسی کو سراہا گیا ہے۔ حنیف کنہائی صاحب نے یقیناً اپنے طویل پیشہ وارانہ تجربہ سے فیض اٹھا کر اس کہانی کو سرانجام دیا ہے۔

'وقت مقررہ سے پہلے اسکول پہنچ جانا ان کا معمول تھا اور بلاوجہ چند منٹوں کے لئے بھی وقت سے پہلے اسکول کا احاطہ چھوڑنا وہ بے ایمانی سمجھتے تھے۔ کام میں محنت اور لگن کو بے حد ضروری سمجھتے تھے اور اپنے پورے عملے سے ان ہی خوبیوں کی توقع رکھتے تھے۔' (صفحہ ۸۹)

اس کے ساتھ ساتھ استنذہ کی کاہلی کو اجاگر کیا جو ہیڈ ماسٹر کی سختی کے باعث اس اسکول سے ان کا تبادلہ کرنا چاہتے تھے۔ آخر میں کہانی ایک حیرت انگیز موڑ لیتی ہے جب ہید ماسٹر کی الوداعی تقریب میں حاصرین کو بتایا جاتا ہے کہ ان کا تبادلہ مسترد کیا گیا ہے۔

اس افسانے میں اسکول کے سرکاری ماحول کو جب ایک لیڈی ٹیچر ہیڈ ماسٹر صاحب کو ایک نظرانہ عقیدت پیش کرنے کے لئے اٹھتی ہے تو ہیڈ ماسٹر اسے بیٹھنے کا اشارہ کر کے ایک بار پھر خواتین کو شرمندہ کیا جاتا ہے۔ جبکہ اس سے پیش تر ڈپٹی ہیڈ ماسٹر کی تقریب کو وہ چپ چاپ سنتے رہے۔

محمد حنیف کنہائی کے ساتوں افسانے شاہد ہیں کہ انہوں نے افسانہ نگاری کے تمام مطالبات کو بخوبی سمجھا اور افسانہ نگاری کو حق ادا کیا۔ ان کی زبان پر مضبوط گرفت ہے جس سے پڑھنے میں لطف پیدا ہوتا ہے۔ ان کا مجموعہ 'اعتماد' موریشس کی اردو ادب کا نایاب سرمایہ ہے۔

Miss Bibi Abeenaaz Janally
Institution: Mahatma Gandhi Institute, Mauritius
Member of the Urdu Speaking Union and National Urdu Institute
Editor in Chief Sada -e - Urdu newspaper, Mauritius
Address: 6th Mile SSR Street
Pamplemousses
Mauritius
Mobile: 0023059038384
email: abeenaaz@yahoo.co.in

☆☆☆

غلام ربانی تاباںؔ اور مجروحؔ سلطان پوری:- ایک تقابلی مطالعہ

محمد اختر علی،
ریسرچ اسکالر، شعبہٴ اردو، دہلی یونیورسٹی
Mob. 9899155274

ارون دھتی رائے کے مطابق جس ہندوستان کی اچھی خاصی آبادی ان پڑھ ہے، اس میں پڑھا لکھا کہلانا اور اس سے زیادہ ادیب ہونا ایک مشکوک قسم کا اعزاز ہے۔ غلام ربانی تاباںؔ اور مجروح سلطان پوری کے تعلق سے میرا خیال بھی کچھ اسی قسم کا ہے۔ انہوں نے جس طرح سے اپنے عہد میں غزل کی آبیاری کی، وہ بھی ترقی پسندوں کی نظر میں مشکوک سے کچھ کم نہ تھے۔ یاد کیجئے وہ زمانہ جب غزل کے خلاف منشور جاری کیا جا رہا تھا۔ یہی نہیں باقاعدہ جلسہ منعقد کرکے قرارداد پاس کی گئی۔ آپ کو یاد ہوگا کہ بھیمڑی کی آل انڈیا ترقی پسند مصنفین کانفرنس جو ۱۹۴۹ء میں منعقد ہوئی تھی، جس میں باقاعدہ ڈاکٹر عبدالعلیم نے غزل کے خلاف تجویز رکھی تھی اور پاس بھی ہوئی۔ مجروح سلطان پوری نے اس تجویز کی مخالفت کی اور اس کے رد عمل میں یہ شعر کہا تھا۔

ستم! کہ تیغ قلم دیں اُسے جوائے مجروحؔ
غزل کو قتل کرے نغمے کو شکار کرے

ٹھیک اسی دور میں غلام ربانی تاباںؔ نے غزل کی آبیاری کا جوکھم اٹھایا۔ تاباںؔ کا پہلا شعری مجموعہ 'سازِ لرزاں' جو کہ تین غزلوں اور بقیہ نظموں پر مشتمل تھا، ۱۹۵۰ء میں شائع ہوا۔ ان کا دوسرا شعری مجموعہ 'حدیثِ دل' کے نام سے ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا۔ یہ تمام تر غزلوں کا مجموعہ تھا۔ یعنی کہ تاباںؔ 'سازِ لرزاں' کے بعد نظمیں کہنا چھوڑ کر غزلوں کی طرف رجوع کر چکے تھے۔ یا یوں کہیے کہ وہ ـــــ 'سازِ لرزاں' کے بعد غزل کے ہو کر رہ گئے۔ فیضؔ کے خیال میں:

وہ تو جب آتے ہیں مائل بہ کرم آتے ہیں

غلام ربانی تاباںؔ کا تیسرا شعری مجموعہ 'ذوقِ سفر' تھا، جو ۱۹۷۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد 'نوائے آوارہ' ۱۹۷۶ء اور 'غبارِ منزل' ۱۹۹۰ء منظر عام پہ آئے۔ یہ سبھی غزلوں کے ہی مجموعے ہیں۔ ان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ تاباںؔ نے اپنے اوپر آل انڈیا ترقی پسند تحریک مصنفین کے حکم نامے کو حاوی نہ ہونے دیا۔

غلام ربانی تاباںؔ کے ہم عصر شعرا کی فہرست دادی اماں کی دعاؤں کی طرح طویل ہے۔ ظاہر ہے سب پہ بات کرنا ممکن نہیں۔ میں نے ان کے ہم عصروں میں مجروحؔ سلطانپوری کا انتخاب کیا ہے۔ مجروحؔ اور تاباںؔ کے درمیان کئی معاملوں میں مماثلت ہیں۔ پہلی یہ کہ دونوں ترقی پسند شعرا کی حیثیت سے اردو شاعری میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ دوسری جو ان میں خاص مماثلت ہے وہ یہ کہ دونوں ایک ایسے نازک دور میں غزل کی آبیاری کر رہے تھے جس میں غزل کو جاگیر دارانہ نظام کی پروردہ کہہ کر شعری اصناف سے باہر کا راستہ دکھایا جا رہا تھا۔ تیسری یہ کہ دونوں نے ترقی پسند نظریہ کو اپنی شاعری میں استعمال کیا اور تحریک میں بھی عملاً شامل رہے جس کی پاداش میں انہیں جیل بھی جانا پڑا۔ چوتھی دونوں کا شعری رویہ کم و بیش یہ تھا کہ اپنے ہوں یا پرائے، کسی نے بھی غزل مخالف راگ چھیڑا تو اس کا مقابلہ کیا جائے گا۔ اور پانچوی یہ کہ اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی مسائل کے بارے میں دونوں کافی حساس تھے۔

اگر دونوں میں غیر مماثل پہلوئوں پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ مجروحؔ کے بارے میں یہ عام تاثر ہے کہ انہوں نے اپنی شعری رویّوں میں نرمی کی جگہ تندخوئی کو اپنائے رکھا۔ وہیں تاباںؔ کی خاصیت یہ ہے کہ وہ تمام حالات میں غزل کے نرم لہجے کی

پرورش کرتے رہے۔ اسی لیے نیاز فتح پوری نے انہیں مومنؔ اسکول کا شاعر کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''تاباںؔ صاحب بڑے اچھے ذوق کے غزل گو شاعر ہیں اور حسرت موہانی کا وہ رنگ جو 'مومن اسکول' کی یادگار ہے، ان کے یہاں بڑی نفاست اور پاکیزگی کے ساتھ پایا جاتا ہے۔''

(، شفیق انساء قریشی، غلام ربانی تاباں حیات اور شاعری، نئی آواز، جامعہ نگر، نئی دہلی، 1980، ص:106)

تاباںؔ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ دیا کرتے ہیں لوگ
خامشی بھی ایک طرزِ گفتگو ہے دوستو

.....

اللہ رے یہ حسن کی جادو خرامیاں
جنبش میں جیسے راہ گذر ہے تمہارے ساتھ

اب آپ مجروحؔ کے حوالے سے یہ دیکھیے کہ جب ان کا شعری مجموعہ 'غزل' ۱۹۵۳ء میں شایع ہوا تو اس کے تعارفی مضمون میں سردار جعفری لکھتے ہیں:

''مجروحؔ کو بڑا شاعر بننے کے لیے اس آہنگ کو اور زیادہ بلند کرنا ہے۔ اور یہ ہو کے رہے گا۔ ہماری لڑائی جاگیرداری اور سامراجی ذہنیت کے خلاف ہے اور اس لیے ہم کو اپنی نوا اور زیادہ بلند و تیز کرنی پڑتی ہے۔''

(تعارف: سردار جعفری، غزل مصنفہ مجروح سلطان پوری، علی گڑھ، ۱۹۵۳، ص ۲)

مجروحؔ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

امن کا جھنڈا اس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے
یہ بھی کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے

.....

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

.....

جنون دل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے
قدو گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

شاعری کی اپنی کائنات ہے اس کائنات سے تاباںؔ اور مجروحؔ نے اپنے لیے ایک خاص دنیا آباد کی ہیں جس میں عزم کی پختگی، حوصلے کی بلندی اور منزل کی تلاش گاہے بگاہے دیکھنے کو ملتی ہے۔ تاباںؔ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

کوئی منزل ہے تیری اور نہ تیرا کوئی پڑاؤ
زندگی خانہ بدوشی کے سوا کوئی نہیں
جستجو ہو تو سفر ختم کہاں ہوتا ہے
یوں تو ہر موڑ پر منزل کا گماں ہوتا ہے

اب چند اشعار مجروحؔ کے ملاحظہ ہوں:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا
دیکھ زنداں سے پرے رنگِ چمن جوشِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

مجروحؔ کی طرح تاباںؔ نے بھی روایتی غزلیہ موضوعات کو اپنے منفرد اسلوب میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ تاباںؔ کی روایتی شاعری میں ان کا عہد نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس طرح وہ روایتی لب ولہجہ بھی رکھتے ہیں اور اپنے عہد کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ بطور ثبوت تاباںؔ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

تشنہ کاموں کو خبر دو کہ مرے ساقی نے
میکدہ کھول دیا گلشنِ مژگاں کے قریب

.....

لائی ہے تیری یاد گو دل پہ خرابی
گو دل کو خرابی نے سنوارا بھی بہت ہے

تاباںؔ کی طرح مجروحؔ کی شاعری بھی غزل کی کلاسیکی روایات کی پاسداری کرتی ہے۔ ان کے اشعار میں روایت اپنے عہد کا جامہ پہنے ہوئے ہے۔ مگر دونوں میں ایک فرق ہے، وہ یہ کہ

مجروحؔ روایتی شاعری میں جگرؔ کی پیروی کرتے ہیں اور تاباں، حسرتؔ کی۔ دونوں کے اشعار بطور ثبوت ملاحظہ ہوں۔

غلام ربانی تاباںؔ کے ہم عصر شعرا کی فہرست دادی اماں کی دعاؤں کی طرح طویل ہے۔ ظاہر ہے سب پہ بات کرنا ممکن نہیں ۔ میں نے ان کے ہم عصروں میں مجروحؔ سلطانپوری کا انتخاب کیا ہے۔ مجروحؔ اور تاباںؔ کے درمیان کئی معاملوں میں مماثلت ہیں۔ پہلی یہ کہ دونوں ترقی پسند شعرا کی حیثیت سے اردو شاعری میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ دوسری جو ان میں خاص مماثلت ہے وہ یہ کہ دونوں ایک ایسے نازک دور میں غزل کی آبیاری کررہے تھے جس میں غزل کو جاگیر دارانہ نظام کی پروردہ کہہ کر شعری اصناف سے باہر کا راستہ دکھایا جارہا تھا۔ تیسری یہ کہ دونوں نے ترقی پسند نظریہ کو اپنی شاعری میں استعمال کیا اور تحریک میں بھی عملاً شامل رہے جس کی پاداش میں انہیں جیل بھی جانا پڑا۔ چوتھی دونوں کا شعری رویہ کم وبیش یہ تھا کہ اپنے ہوں یا پرائے، کسی نے بھی غزل مخالف راگ چھیڑا تو اس کا مقابلہ کیا جائے گا۔ اور پانچوی یہ کہ اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی مسائل کے بارے میں دونوں کافی حساس تھے۔

اللہ رے وہ عالم رخصت کہ دیر تک
تکتا رہا ہوں یوں ہی تری رہ گزر کو میں

(تاباںؔ)

جفا کے ذکر پہ تم کیوں سنبھل کے بیٹھ گئے
تمہاری بات نہیں بات ہے زمانے کی

(مجروحؔ)

ظاہر ہے کہ جب ہم دونوں شعرا کے اشعار پڑھتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ دونوں نے اپنے استادوں کی پیروی کی ہے اور ساتھ ساتھ روایت کے احترام کا خیال بھی رکھا ہے۔

یہ جو نکیں یہ انساں کا لہو چوسنے والے
کوئی فرق نہیں ایک ہیں گورے ہوں یا کالے

اب مجروحؔ کے دو اشعار ملاحظہ ہوں:

مجروحؔ لکھ رہے ہیں وہ اہل وفا کا نام
ہم بھی کھڑے ہوئے ہیں گنہگار کی طرح

.....

جو دیکھتے میری نظروں پہ بندشوں کے ستم
تو یہ نظارے مری بے بسی پہ رو دیتے

مذکورہ بالا اشعار کے ذریعہ دونوں شاعروں نے اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی مسائل پر براہ راست حملے کئے ہیں۔ اصل میں یہ وہی اشعار ہیں جن کو بنیاد بناکر غیر ترقی پسند نقادوں نے انہیں نعرہ زنی قرار دیا ہے۔ مگر ہم، جب ان کو اس عہد کے پس منظر میں دیکھتے ہیں تو ان کے یہاں ہمیں شاعری کا سماجی پہلو نظر آتا ہے۔

مجروحؔ اور تاباںؔ کے انقلابی

اشعار میں بھی الگ الگ رنگ نظر آتے ہیں ۔ تاباںؔ کے انقلابی اشعار رومانیت کے قالب میں مزین ہیں۔ جس کی بنا پر وہ فیضؔ کے خیمے میں نظر آتے ہیں۔ جب کہ انقلابی اشعار میں مجروحؔ نے اپنا الگ رنگ پیدا کیا ہے۔ مجروحؔ کی انقلابی شاعری مقصدی شاعری بھی ہے مگر اس پر مقصدیت کم شعریت زیادہ ہے۔

پہلے چند اشعار تاباںؔ کے ملاحظہ ہوں:

ہم آبلہ پایانِ رہِ شوق کو تاباںؔ
یہ دوریٔ منزل کا سہارا بھی بہت ہے

.....

مقام دار سے گزرو تو زندگی پائو
پیو جو زہر ہلاہل سرور آجائے

اب مجروحؔ کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

.....

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

یہ وہی انقلابی اشعار ہیں جو آج شاہکار کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ تاباںؔ اور مجروحؔ دونوں ہی ترقی پسند شعرا نے اردو کی مقبول صنفِ سخن کے سرمایہ میں بیش قیمت اضافے کیے ہیں۔

کسی بھی شاعر کی شاعری میں اس کے عہد کا بہت بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔ اپنے عہد کے حالات سے صرف دیوانہ بے خبر رہ سکتا ہے، شاعر جیسا حساس انسان نہیں۔ تاباںؔ اور مجروحؔ اپنے عہد کے سیاسی و سماجی حالات سے بخوبی واقف تھے۔ اور ان پر گہری نگاہ بھی رکھتے تھے۔ جیسے جیسے ان کے عہد میں کمیونسٹ پارٹی کی ذیلی تنظیموں کے ماتحت چلنے والی تحریکیں پروان چڑھی ان کی شاعری میں ترقی پسند چنگاری کی لو تیز رہی۔ تلنگانہ تحریک کی شکست کے بعد جیسے جیسے اشتراکی تحریکیں کمزور پڑتی گئیں اور کلچرل فورم اپٹا(I.P.T.A.)کا دبدبہ فلموں پر سے ختم ہونے لگا تو تقریباً سبھی ترقی پسند شعرا نے اپنے اشعار کے انقلابی لہجہ کو مدھم کرلیا ۔ پھر اس دور میں تاباںؔ نے کہا:

شیشہ نازک تھا ذرا چوٹ لگی ٹوٹ گیا
حادثے ہوتے رہتے ہیں گلہ کیا کرتے

.....

شاخ سے ٹوٹے ہوئے پتوں کی آخر کیا بساط
جس طرف چاہے گی جنگل کی ہوا لے جائے گی

مجروحؔ سلطانپوری کہتے ہیں:

ہم بھی ہمیشہ قتل ہوئے اور تم نے بھی دیکھا دور سے لیکن
یہ نہ سمجھا ہم کو ہوا ہے جان کا نقصاں تم سے زیادہ

ظاہر ہے کہ ایک مختصر مضمون میں تاباںؔ اور مجروحؔ کا تقابل نہیں کیا جا سکتا۔ مگر اتنا تو طے ہے کہ تاباںؔ اور مجروحؔ دونوں نے اپنی ترقی پسند شاعری کے ذریعے اپنے عہد کے سیاسی و سماجی مسائل کو قلم بند کر کے آنے والی نسلوں کے لئے ایک چراغ روشن کیا تھا، تاکہ وہ مسلسل اس راہ پر گامزن رہیں اور آنی والی نسلوں کو یہ بتائیں کہ اردو شاعری کی کائنات صرف عشق و محبت تک محدود نہیں ہے بلکہ کافی وسیع ہے۔

☆☆☆☆

سرسید احمد خان "مسافران لندن" کے آئینے میں

عبدالرحمن
ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی

ادب کی تاریخ میں چند اشخاص ہی ایسے گذرے ہیں جو آنے والی نسلوں کے لیے اپنے دیرپا اثرات چھوڑ جاتے ہیں۔ اور ہر انسان ایک طویل مدت تک ان کے افکار و خیالات احساسات و جذبات اور ان کی لکھی ہوئی ہر تحریر سے استفادہ کرتے ہوے زندگی کے ہر پل کو ایک حسین پل بنانے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔ ایسے اشخاص کی فہرست میں ایک نام اس شخص کا ہے جس نے کنکوے اڑائے اور ناچ مجرے بھی دیکھے لیکن جب قوم اور ملک کو تباہ و برباد ہوتے ہوئے دیکھا تو ہر رنگین بزم کو خیر باد کہہ کر ان کو راہ راست پر لانے کے لیے جدوجہد کرنے لگا۔ خود اپنے چمن کو خزاں کے سپرد کر کے دوسروں کے باغ میں قسم قسم کے پھول کھلانے میں ہر قسم کی صعبتوں کو برداشت کیا ایسے شخص کو دنیا ادب سرسید احمد خان کے نام سے جانتی ہے۔ احمد خان مسلمانوں کی تباہی و بربادی، رسوائی اور ابتری کے مسائل پر غور و فکر کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کا مداوا صرف جدید مغربی تعلیم ہے۔ جس سے مسلمان تقریباً نا آشنا تھے۔ اس وقت صرف جدید مغربی تعلیم سے ہی نہیں مشرقی تعلیم سے بھی غافل تھے۔ تعلیم سے نا آشنائی ہی تمام عیوب اور برائیوں کی جڑ ہے۔ احمد خان سفر لندن سے پہلے تعلیمی، سماجی، مذہبی اور تہذیبی میدان میں کئی اہم کام کر چکے تھے۔ لیکن وہ انگریزوں کی ترقی کا راز جاننے کے لیے ۵۲ سال کی عمر میں دور دراز لندن کا سفر کیا اور وہاں کے طریقہ تعلیم، نصاب تعلیم، اصول و تدریس، تہذیب و تمدن اور ثقافت و معاشرت کو بذات خود اپنی آنکھوں سے دیکھ کر اور مشاہدہ کر کے لندن کی ہر ایک حسین و دلکش چیز کو اپنے ملک میں رائج کرنا چاہتے تھے۔

سفر انگلستان کا دوسرا بنیادی مقصد سر ولیم میور (لفٹننٹ گورنر صوبہ جات شمال مشرقی یو پی) کی کتاب لائف آف محمد (لائف آف محمد چار جلدوں میں ۱۸۵۵ء۔ ۱۸۶۱ء) کا دندان شکن جواب لکھنا تھا۔ اس کتاب میں اسلام اور پیغمبر اسلام کے بارے میں متعدد باتیں ایسی تھیں جو نا قابل قبول تھیں۔ ولیم میور نے اس کتاب کو لکھتے وقت جس عربی مصادر و مراجع سے استفادہ کیا تھا وہ برطانیہ کے کتب خانے میں موجود تھی اس لیے اس کا مدلل جواب لکھنے کے لیے انگلستان کا سفر کرنا ضروری تھا۔ قیام انگلستان کے دوران سرسید نے ولیم میور کی کتاب کی تردید بارہ مقالے پر مشتمل انگریزی زبان میں شائع کی۔ انگریزی مقالوں کی اشاعت کے ۱۷ سال بعد " الخطبات الاحمدیہ علی العرب والسیرۃ المحمدیہ " کے نام سے اردو اڈیشن شائع ہوا۔ اس انگریزی کتاب کے بارے میں سرسید اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ " سب سے زیادہ ضرورت اس بات کی تھی کہ یہ کتاب انگریزی زبان میں چھاپی جائے اس لیے انگریزی چھاپنا شروع کر دیا اور اردو ابھی ملتوی ہے اگر میری یہ کتاب تیار ہو گئی تو لندن آنا دس حج کے برابر اور باعث نجات سمجھوں گا۔"

اس عظیم مقصد کے ساتھ احمد خاں یکم اپریل ۱۸۶۹ء کو بنارس سے لندن کے سفر پر روانہ ہوئے۔ اس سفر میں احمد خان تنہا نہ تھے بلکہ ان کے ساتھ ان کے دونوں بیٹے " سید حامد " اور " سید محمود " تھے۔ اس کے علاوہ ان کے ذاتی مددگار " عظیم اللہ عرف چھجو " اور مرزا خدا داد بیگ تھے۔ لندن کے سفر کے لیے پیسے کی کمی

کی وجہ سے کتب خانہ فروخت کر دیا اور گھر کو رہن پر رکھ دیا تھا۔ ان سب قربانیوں کے باوجود وہ لندن میں بہت سی جگہوں اور دعوتوں میں شریک نہ ہو سکے جس کا انہوں نے سفر نامے میں خود اعتراف کیا ہے۔ مسافران لندن کو سر سید کے خطوط سے ترتیب دیا گیا ہے۔ جو انہوں نے "سائنٹی فک سوسائٹی" کے سیکریٹری "راجہ جے کشن داس" اور محسن الملک" کو بھیجے تھے محسن الملک کو لکھے گئے خطوط نجی نوعیت کے ہیں البتہ" راجہ جے کشن داس" کو انہوں نے سفر کا مفصل حال" انسٹی ٹیوٹ گزٹ" میں ہی شائع کیے جانے کی غرض سے لکھا تا کہ ان کے تجربات و مشاہدات اور تاثرات و احساسات سے اہل وطن واقف ہو سکیں۔ ایک وقت ایس آیا کہ سر سید روداد سفر بھیجنا بند کر دیے تھے۔ راجہ جے کشن داس نے احمد خان کو خط بھیجا جس میں انہوں نے لکھا کہ

" آپ نے جو سوسائٹی کے ممبروں کی ناخوشی کا خیال کیا اور اب تک اپنی نہایت پر لطف اور نصیحت آمیز تحریر سے تمام ہندوستانیوں کو محروم رکھا اور جو مضامین سراسر عبرت سے بھرے ہوئے آپ بھیجتے تھے ان کے فیض کو روکا میں نہیں جانتا کہ وہ آپ کے کس خیال پر مبنی تھے کیا آپ مضمون صرف سوسائٹی کے ممبروں اور ملازموں ہی کی خوشی کے واسطے لکھتے تھے ۔ نہیں بلا شبہ وہ ہندوستانیوں کی عام بھلائی کے واسطے تھے پھر ایک عام بھلائی کے کام کو کسی خاص وجہ سے چھوڑ دینا گویا جان بوجھ کر ابتری کی اجازت دے دینا ہے۔"

(مسافران لندن، مرتبہ اصغر عباس، ص ۲۳۳۔ناشر، ایجوکیشنل بک ہائوس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء)

اس خط کو پڑھنے کے بعد احمد خان دوبارہ اپنے احساسات و جذبات کو قلم بند کر کے بھیجنا شروع کیا۔ جو" علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ" میں سلسلہ وار شائع ہوتا رہا۔ احمد خاں ناگپور میں ریل کے کارخانے اور اسٹیشن کو دیکھ کر اپنے ملک کے ریل کے کارخانے اور بعض اسٹیشنوں کا موازنہ اپنی طرف کے چوکیدار کے مکان سے کیا ہے۔ احمد خاں ہر اس کام کو بے حد پسند کرتے تھے جو قوم کے لوگوں نے آپس میں مل کر قوم کی بھلائی کے لیے کیا ہو اور اس میں گورنمنٹ کا دخل نہ ہو۔ جب" بل گام" اسٹیشن پر برہمنوں کو پانی پلاتے ہوئے دیکھتے ہیں تو متعجب ہوتے ہیں اور ہر اسٹیشن پر پانی کا انتظام دیکھ کر افسوس کرتے ہیں کہ غریب شہر علی گڑھ اور ہاتھ رس بنارس کے دولتمند اور ٹونڈلہ کے اسٹیشن پر ایسا انتظام کیوں نہیں کرتے جس سے سب کو فائدہ پہنچے۔ الہ آباد سے بمبئی تک ہر جگہ احمد خاں نے اردو میں گفتگو کی سب لوگ ہر جگہ اردو سمجھتے تھے اور اردو میں ہی جواب دیتے تھے اور اس وقت احمد خاں کا ذہن فوراً اس زبان کی طرف جاتا ہے جس بھاشا کو الہ آباد ایسوسی ایشن" سرکاری زبان بنانے کی کوشش کر رہے تھے اس وقت اردو کے متعلق احمد خاں نے لکھا ہے:

کچھ شبہ نہیں کہ تمام ہندوستان میں اردو زبان اسی طرح سمجھی اور بولی جاتی ہے جیسے تمام یورپ میں فرنچ، بلکہ اس سے بھی زیادہ مروج ہے مگر میں نے ہر چند تلاش کیا وہ قدیم بھاشا جس کا" الہ آباد ایسوسی ایشن" چاہتی ہے کہاں ہے مگر وہ مجھ کو کہیں نہیں ملی۔"

(مسافران لندن، مرتب اصغر عباس، ص ۳۳۔ناشر، ایجوکیشنل بک ہاوس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء)

بمبئی میں میمن اور پارسیوں کی زندگی کے رہن سہن عادات و اطوار کا موازنہ کرتے ہیں تو پارسیوں کو زیادہ ترقی یافتہ پاتے ہیں اور اسی وجہ سے پارسیوں کی تعریف کی ہے۔ اس دور میں بنگالیوں نے بھی قومی ترقی شروع کی تھی لیکن پارسیوں کی ترقی کرنے کا طرز بنگالیوں سے اچھا لگا وہیں دوسری طرف مسلمانوں کو ہر میدان میں پیچھے دیکھ کر افسوس کرتے ہیں۔ پارسی اس وقت اپنی لڑکیوں کو انگریزی تعلیم دینا شروع کر دیے تھے۔ اس بات کو سن کر احمد خان جیسے دور اندیش شخص کو بھی اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آئی کہ ان لوگوں کو اپنی زبان چھوڑ کر لڑکیوں کو انگریزی پڑھانے لکھانے کی کیا ضرورت پیش آئی۔ ایسا نہیں کہ احمد خان صرف لندن کی تہذیب و تمدن اور وہاں کی تعلیم کو پسند کیا بلکہ بمبئی کے پارسیوں کی تہذیب اور تعلیم کی خوب تعریف کی ہے۔ اور ان کا موازنہ مسلمانوں سے بھی کیا ہے۔ لیکن افسوس کہ مسلمانوں کو ہر جگہ پیچھے پاتے ہیں اور وتعذ من تشاء وتذل من تشاء کہہ کر اپنے دل کو تسلی دیتے ہیں۔ احمد خان سفر میں ہر جگہ اپنی قوم پر افسوس کرتے ہیں تو انور سدید اس کے متعلق یوں رقمطراز ہیں :

" بلا شبہ اس مشاہدے میں ان پر کبھی کبھی حیرت اور مسرت کی کیفیت بھی طاری ہوئی اور انہوں نے یورپ کے

عجائب اور تہذیبی خوبیوں کی تحسین بھی کی لیکن ایسا لمحہ جب بھی آتا سرسید کو اپنی زوال آمادہ قوم کے ذہنی افلاس، تہذیبی پس ماندگی اور علم کی کم مائیگی کا خیال آ جاتا، ان کی حیرت گہری افسردگی میں تبدیل ہو جاتی۔ اس زاویے سے دیکھیے تو سرسید کا سفر قوم کا نوحہ ہے اور وہ لندن میں بھی آنسو بہاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی قوم کی پستی اور دوسرے قوموں کی بلندی کا موازنہ ایسے درد سے کرتے ہیں کہ منظر اور مشاہدے کا سارا حسن نم آلود ہو جاتا ہے۔

(اردو ادب میں سفر نامہ، انور سدید، ص ۱۳۰۔ ناشر، ایم ۔ آر۔ پبلی کیشنز، نئی ۲۰۱۲ء)

احمد خاں نے جب بمبئی سے جہاز پر سفر کیا اس کی تصویر کشی بہت اچھی طرح کی ہے۔ کس کمرے میں کتنی پلنگ اور جو کمرہ ان کو ملا اس کا نمبر اس کا طول و عرض، پھر سمندر میں جہاز کی رفتار، سمت کا تعین، جہازوں کے درمیان ہونے والی بات چیت، طول البلد اور عرض البلد معلوم کرنے کا طریقہ، جہاز پر مختلف کھیلوں، انگریز اور میموں کا نہایت اخلاق و مہربانی کے ساتھ پیش آنا، صبح کو پہلے گڈ مارننگ اور ہر موقعہ پر تھینک یو کہنا، سمندری جانوروں اور سمندر میں دلفریب نظاروں کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔

جب عدن پہنچے تو یہاں کے بازار کے لوگوں اور سماجی قوم کو بھی اردو بولتے ہوئے دیکھتے ہیں تو کہہ اٹھتے ہیں کہ

> "کوئی ضروری کام بند نہیں رہ سکتا۔ سب اردو میں انجام ہو سکتا ہے۔ الحمد اللہ کہ عدن تک اردو زبان کی شہنشاہی قائم ہے۔"

احمد خان کا جب گذر مصر کی وادیوں سے ہوا تو ان کی عقل حیران ہو گئی اور ان کو فوراً اپنا ملک "مالوہ" یاد آتا ہے جو نہایت زرخیز اور عمدہ پیداوار کے لیے مشہور ہے، لیکن مصر کی زرخیز مٹی کے سامنے اس کی کچھ بھی حقیقت نہیں۔ ہر جگہ زمین کی ایسی صورت ہے گویا نہایت عمدہ کھاد ملائی ہو۔ مصر کی زمین کی تعریف کرتے ہوئے یہاں کے نہر بنانے کے فن کو بھی خوب سراہا ہے۔ اور اس فن کو اپنانے کا مشورہ اپنے ملک کو دیتے ہیں۔ نہر کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> "اس ٹکڑہ ملک میں جس قدر نہروں کی کثرت دیکھی بیان نہیں ہو سکتی۔ چپے چپے پر نہر جاری ہے اور نہر میں بیسوں شعبے نکلے ہیں جہاں تک میں نے دیکھا میری دانست میں کوئی کھیت ایسا نہیں جس میں نہر کا پانی نہ آتا ہو۔ نہر کے بنانے کا فن مصر والوں کو بخوبی معلوم ہے ہر مقام پر پانی کی تقسیم کرنے کے دہانے اور پانی اونچا کرنے اور نیچا کرنے کی جھالیں اور تختے سب بنے ہوئے تھے نہر کے پاس جو اونچی زمین ہے اور جن میں نہر کا پانی بہاؤ سے نہیں جا سکتا ان زمینوں کے سیراب کے لیے نہر کے کنارہ کاٹ کا خانہ دار ایک بہیہ لگایا ہے اور بذریعہ ٹٹو یا بویا بیل کے پھرتا ہے اور بخوبی کھیتوں میں پانی پہونچتا ہے، مگر یہ بہیہ پانچ چھ فیٹ اونچی زمین پر پانی پہنچا سکتا ہے اس سے زیادہ اونچی زمین پر پانی نہیں پہونچا سکتا۔ ہمارے ملک میں جو یہ دستور ہے کہ تھوڑی سی اونچی زمین پر پانی پہونچانے کو دو آدمی ایک چھاج رسیوں میں باندھ کر پانی اولیچتے ہیں اس کے عوض اگر اس بہیہ کا رواج دیا جاوے بلاشبہ فائدہ مند ہو گا۔"

(مسافران لندن، مرتب اصغر عباس، ص ۹۳۔ ناشر ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء)

احمد خاں کی تحریر سے صاف عیاں ہے کہ دوران سفر صرف اپنے اہم مقصد کو ہی مد نظر نہیں رکھا بلکہ ہر چیز کو بغور دیکھا اور ہر اس اچھی چیز کو اپنانا چاہتے تھے جو دوسرے ملکوں میں موجود تھی۔ وہ صرف تہذیب و تمدن، آب و ہوا اور عادات و اطوار ہی کا موازنہ اپنے ملک سے نہیں کرتے بلکہ کھیتی باڑی کا بھی کرتے ہیں اور مصر کی مٹی اور نہر بنانے کے فن کی تعریف کرتے ہیں۔

وار سیل کے نگار خانوں سے احمد خاں بہت متاثر ہوئے۔ خاص طور سے ان تصویروں سے جن میں فرانسیسی لڑائیوں کی کیفیت کی مصوری کی گئی ہے۔ احمد خاں اس نگار خانے کو دیکھ کر لکھتے ہیں کہ "یہ تصویر خانہ نہیں بلکہ قومی ہمت اور قومی جرات اور قومی شجاعت بڑھانے کا آلہ ہے۔" اسی نگار خانے میں اس تصویر کو دیکھ کر بہت متعجب ہوئے جس میں "الجزائر" کے "امام عبدالقادر" اور ان کے خاندان والوں کی گرفتاری کے ساتھ عورتوں کے بدن سے ہٹے ہوئے کپڑے کی تصویر پر فرنچ سپاہیوں کی بہادری اور سویلزیشن پر سوالیہ نشان لگا دیتے ہیں۔

اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ احمد خاں صرف ترقی یافتہ قوم کی خوبیوں کا ہی ذکر اور ان کی تعریف نہیں کرتے بلکہ ان کی کمیوں کو بھی دکھاتے ہیں اور اس پر کھل کر تنقید کرتے ہوئے اپنی

رائے کا بر ملا اظہار کر دیتے ہیں ۔ احمد خاں ان تمام رہنمائوں کے لیے گہری ہمدردی رکھتے ہیں جو آزادی کے لیے جدوجہد کرتے رہے۔ چاہے وہ افریقہ کے ہوں یا یورپ کے۔ چنانچہ انہوں نے " امام عبدالقادر " اور " گاری بالڈی " کے کارناموں کی تعریف کی ہے اور اس بات کا افسوس کرتے ہیں کہ ان کا جہاز کیپریا (capria) کے مقابل آبنائے bonificio میں رات کو گذرا اور اس سبب سے capria جہاں اس زمانے کے دلاور اعظم " گاری بالڈی " کا گھر ہے اور جزیرہ کارسیکا carsica جہاں شہنشاہ نیولین اعظم پیدا ہوا تھا ۔ ان کی کمال آرزو تھی کہ اس زمانے کے سب سے بڑے فیاض دلاور گاری بالڈی کے پھونس کے جھونپڑے کی زیارت کرنا جو ان کی نگاہ میں بڑے بڑے قیصروں کے محلوں سے بھی زیادہ معزز قابل ادب اور تعظیم تھے۔

احمد خاں اپنی دونوں نوکرانی (این اسمتھ اور ایلزبتھ ماتھیوز) کا موازنہ ہندوستان کے ایک عام گھرانے کی عورتوں سے نہیں بلکہ امراو ررئوسا کے گھروں کی عورتوں سے کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ اگر یہ ہندوستان میں جاوے اور اچھے سے اچھے امیر آدمیوں کی عورتوں سے ملے تو ان کو محض جانور سمجھے گی اور نہایت حقارت سے ان سے نفرت کرے یہ صرف عام تعلیم و تربیت کا نتیجہ ہے۔ کیا ہندوستان میں ایسی عورتیں نہیں تھیں جو باسلیقہ ہوں ، کتابیں پڑھ سکتی ہوں اور جب کسی سے گفتگو کریں تو ہر لفظ سے تہذیب جھلکتی ہو۔ جہاں تک عام تعلیم و تربیت کی بات ہے تو اگر اس وقت انہیں تعلیم سے دور رکھا گیا اور تہذیب و ثقافت سے نا آشنا تھیں تو اس کا ذمہ دار کون تھا ؟ اگر ہندوستان میں زیادہ تر لوگ عام تعلیم و تربیت سے محروم تھے تو اس کی وجہ صرف یہاں کی عوام تھی یا وہ لاگ جو بڑے بڑے عالیشان محلوں میں اور لال قلعے کے فواروں میں اپنی زندگی عیش و آرام سے بسر کرتے تھے۔

احمد خاں مختلف انداز فکر کے مالک تھے جب لندن کا سفر کیا تو اس دوران ہر چیز دیسی زبان میں کرنے اور ان کے ذریعے تعلیم دینے کو کہتے ہیں اور اپنی بات کو ہمالیہ کی چوٹی کھودواتے ہیں جب کہ دوسری طرف فتح مند قوم کے علوم، ان کی زبان، ان کے خیالات ، ان کا سا تمدن اور لب و لہجہ اختیار کرنے کو کہتے ہیں اس کے علاوہ وہ لوگوں سے نوکری کی لالچ چھوڑنے کو کہتے ہیں جبکہ خود انگریزی گورنمنٹ کی ملازمت پر فخر کیا ہے۔ میری نظر میں ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ہر پل اپنا فیصلہ بدلتے رہتے ہیں اور جو ان کی کامیابی و ترقی کا سبب بنا۔

احمد خاں نے لندن کے طریقہ تعلیم ، نصاب تعلیم ، اصول درس و تدریس سے براہ راست واقفیت حاصل کی ۔ کیمبرج یونیورسٹی کی تاریخ اور چند اہم کالجوں کے ساتھ اس یونیورسٹی سے نکلنے والی مشہور و معروف شخصیتوں کا بھی ذکر کیا ہے ۔ جس سے اس یونیورسٹی کو شہرت حاصل ہوئی ۔ لندن میں سر سید کی ملاقاتوہاں کے مشاہیر ، اہل قلم اور عمائدین سلطنت سے ہوئی جن میں وزرا و امرا بھی شامل تھے۔ وہاں کی علمی مجالس میں بھی شریک ہوے۔ اور یہ بھی دیکھا کہ وہاں کے لوگ کس جوش و خروش سے علمی مجالس میں شریک ہوتے ہیں۔ لندن میں قیام کے دوران ملنے والوں میں گورنر جنرل لارڈ لارنس کا نام سر فہرست تھا۔ ان سے اکثر ملاقات کرتے اور ایک دوسرے کے یہاں دعوت پر مدعو ہوتے تھے۔ لارڈ لارنس کے ذریعے احمد خان شاہی خاندان کے متعدد افراد سے ملے۔ انہوں نے ہی ملکہ وکٹوریہ سے متعارف کرایا۔ لارڈ لارنس کی تحریک پر ہی احمد خان کو ۶ اگست ۱۸۶۹ کو سی۔ ایس آئی کا تمغہ ملا اور اتھینیم کلب کے دوبار آنریری ممبر متعین ہوے۔

احمد خان سفر لندن کی روداد آسان، قابل فہم زبان میں لکھی ہے۔ ان کی طرز تحریر پر ان کے مقصد نے بڑا اثر ڈالا ہے ۔ ادب کے متعلق احمد خان کا نظریہ افادی تھا۔ ان کی تحریروں میں جوش اور جزبہ کی کار فرمای ہر جگہ نمایاں ہے اور یہ خواہش بھی عیاں ہے کہ لوگ ان کے خیالات سے متاثر ہوں ۔ جس کی وجہ سے بہت سے موقعوں پر ایک واعظ اور خطیب بن جاتے ہیں۔

☆☆☆

Mob: 9718225755،

E-mail: tanveer.tsy@gmail.com

میواتی شاعری میں تصوف

(Mysticism in Mewati Poetry)

عزیز سہسولہ
ریسرچ اسکالر۔ جے این یو نئی دہلی
روم نمبر۱۰۹، پیریار ہاسٹل جے این یو۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۶۷
9868565081
azizsahsola@gmail.com

سگّا سب تن کھائیو، میرو چُن چُن کھائیو ماس
دونینا مت کھائیو، موئے تو پیا ملن کی آس

تصوف کسی مذہب کا نام نہیں ہے، تصوف نام ہے ایک خاص فلسفہ کا، ایک خاص رویے کا اور ایک خاص فکر و نظر کا۔ تصوف بعض مقامات پر مذہب سے اختلاف بھی رکھتا ہے اور یہ اختلاف تصورِ خدا سے شروع ہوتا ہے۔ اہل مذاہب کے مطابق خدا دنیا و مافیہا سے ماوراء ہے۔ وہ اس دنیا کا مالک بھی ہے اور اس کا خالق بھی ہے مگر وہ اس دنیا سے علیحدہ ہے۔ وہ جو چاہتا ہے کرتا ہے ۔ ساری دنیا پر اس کا اختیار اور تصرف ہے لیکن اس کے باجود اس سے اس کائنات کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اذا اراد شیئا ان یکون لہ کن فیکون۔ وہ اپنے ارادے اور مرضی کا خود مالک ہے۔ لیکن صوفیوں کے مطابق خدا اس کائنات سے الگ نہیں ہے بلکہ وہ کائنات کے اندر موجود ہے اور اس کی ذات اس کائنات کے ہر ہر ذرے میں سمائی ہوئی ہے۔

تصوف کیا ہے اور صوفی کس کو کہتے ہیں اس کے بارے میں مختلف اقوال اور آراء ہیں۔ ہم مختصر اصرف اتنا کہہ سکتے ہیں کہ تصوف علم و عمل اور مستقل مجاہدہ نفس کا نام ہے۔ اسلام مذہب میں تصوف تقریبا دوسری صدی عیسوی میں اس وقت سے موجود ہے جب لوگ عیش و عشرت میں غرق ہونے لگے تھے اور انہوں نے دین سے روگردانی شروع کی تھی تو اس کے رد عمل کے طور پر ایک ایسی جماعت سامنے آئی جو دنیاوی عیش و عشرت اور لذتوں کی زندگی گزارنے سے کوسوں دور تھی۔ ظاہر ہے کہ تصوف کی بنیاد خالص زہد و تقوی پر تھی۔ اس لیے اس میں شروع میں فسق و فجور کا کہیں کوئی ذکر نہیں ملتا لیکن چوتھی صدی کے آتے آتے اس میں غیر اسلامی عوامل بھی داخل ہونے لگے اور یونانی، ہندومت اور عیسائیت و نصاری کے فلاسفہ نے اُس تصوف کو رواج دیا جو آج تک مروّج ہے۔ تصوف جن افکار پر مشتمل ہے ان میں وحدۃ الوجود، وحدۃ الشہود اور حلول بنیادی ہیں۔

وحدۃ الوجود:

اس کا مفہوم یہ ہے کہ اس کائنات کی ہر چیز اور ہر ذرے میں خدا کی ذات موجود ہے۔ انسان عبادت و ریاضت کے ذریعے اس مقام تک پہنچ جاتا ہے کہ اس کو ہر چیز میں خدا نظر آنے لگتا ہے۔ اس نظریے کے حاملین ہر چیز کو خدا کی ذات کا حصہ خیال کرتے ہیں اور یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ ان تمام چیزوں میں اللہ کی ذات موجود ہے۔

وحدۃ الشہود:

اس کا مطلب ہے کہ خدا کی ہستی الگ ہے اور اس کائنات کی ہر چیز خدا کی ہستی کا پرتو ہے۔ جب انسان اس مرحلے پر آتا ہے تو روحانی ترقی کرتے کرتے اس کی ہستی خدا کی ہستی میں گم ہو جاتی ہے۔

حلول:

تصوف کا تیسرا مقام حلول ہے۔ اس مقام پر آنے کے بعد انسان اپنے آپ کو اس طرح متقی اور پرہیز گار کر لیتا ہے کہ اس کا دل بالکل صاف ستھرا اور پاک صاف ہو جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں خدا کی ذات اس کے جسم میں حلول کر جاتی ہے۔

شمالی ہندوستان میں واقع علاقہ میوات تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی طور پر اپنی ایک انفرادی شناخت رکھتا ہے۔ دہلی کے جوار میں ہونے کی وجہ سے اس کی اہمیت اور بھی زیادہ رہی ہے کیونکہ دہلی تک پہنچے والے تمام آندھی طوفان پہلے اس علاقے سے ٹکراتے تھے۔ اس علاقے کے لوگ ہمیشہ سے بڑے بہادر، دلیر، جفاکش اور جنگجو رہے ہیں جنہوں نے کسی کی ماتحتی کو کبھی بھی قبول نہیں کیا۔ مسلم حملہ آور ہوں یا اپنے ملک کے غیر مسلم حکمراں، انہوں نے اپنی آزادی کی خاطر سب سے لوہا لیا ہے تاریخ جس کی شہادت دیتی ہے۔ جس کی وجہ سے یہ علاقہ سب کی نگاہوں کا مرکز رہا اور حکمرانوں کی راہ میں دیوار بن کر حائل رہا جس کے نتیجے میں اس کو بارہا عتاب کا نشانہ بنایا گیا۔ میوات بارہا اجڑا ہے اور بسا ہے لیکن یہاں کے باشندوں کے عزائم میں کوئی لچک پیدا نہیں ہوئی۔

یہاں پر اسلام آ چکا تھا لیکن پہلی بار اس علاقے میں جب خواجہ معین الدین اجمیریؒ آئے تو یہاں اسلام کی روشنی بڑے پیمانے پر آئی۔ میوات کے زیادہ تر لوگوں نے خواجہ معین الدین اجمیریؒ کے دست مبارک پر اسلام قبول کیا۔ خواجہ صاحب نے اسلام کی باضابطہ تبلیغ کے لیے علاقہ میوات کا انتخاب کیا۔ یہاں کے لوگوں کو بھی خواجہ صاحب سے بہت گہری عقیدت تھی جو آج تک برقرار ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلی بار میوات میں اسلام کی روشنی ایک صوفی بزرگ نے پھیلائی۔ خواجہ صاحب کے علاوہ اس علاقے میں بہت سے صوفیا و سنت ہوئے ہیں جنہوں نے اس علاقے پر اپنے اثرات مرتب کیے اور یہ اثرات اس علاقے کے باشندوں کی روز مرہ کی زندگی پر بھی پوری طرح مرتب ہو گئے۔ ان صوفیا و سنتوں میں مسعود سالار غازی، مدار صاحب، حضرت سید میراں بھیک، شیخ موسیٰ، میاں مراد شاہ، شاہ چوکھا، میاں راج شاہ سوندھی، سائیں گلاب شاہ صاحب، مولانا عبد اللہ شاہ، غازی الدین حیدر سہنہ، صاحبزادی نوازبی، سنت چرن داس، سنت لال داس، چوہڑ سدھ، سہجو بائی اور دیا بائی وغیرہ اہم اہم نام ہیں۔

شاعری اور تصوف کا رشتہ بہت پرانا ہے۔ تقریباً تمام زبانوں میں یہ سرمایہ کسی نہ کسی حد تک موجود ہے۔ تصوف کا یہی رنگ میوات کے شعرا کے یہاں بھی نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ میوات کے شعرا میں اسلام اور ہندومت دونوں مذاہب کے ماننے والے لوگ تھے اس لیے تصوف اور بھکتی دونوں کی افکار ان کی شاعری میں ملتی ہیں۔ میواتی شعراء وحدۃ الوجود اور وحدۃ الشہود دونوں کے ماننے والے ہیں لیکن زیادہ تر شعرا وحدۃ الوجود کے قائل ہیں۔

میواتی شعرا کے یہاں تصوف کی تقریباً ہر بحث موجود ہے۔ پیدائش سے لے کر موت تک کے واقعات کا بصیرت افروز بیان موجود ہے۔ ان شعرا کے کلام کو پڑھنے کے بعد ایسا لگتا ہے کہ مانو یہ کسی شاعر کا نہیں بلکہ بہت بڑے بزرگ اور صوفی کا کلام ہے۔ خصوصاً بھیک جی کا تو تقریباً تمام کلام صرف تصوف ہی کا کلام ہے۔ ان تمام شعرا کے کلام میں اللہ سے قرب، عبادات، ارکان اسلام کی پابندی، دینی احکام کی پیروی، رسول اکرم ﷺ کی اطاعت، موت، قیامت، آخرت، حساب کتاب، اللہ کا سامنا ہونا، جنت و جہنم کا ذکر بہت نمایاں ہے۔ ایک جگہ دنیا کی بے ثباتی کو اس طرح بیان کیا گیا ہے:

ارجن جو دھانہ رہے، بلّور ہے نہ بھیم
پڑی رہیں گی بھیک جی، گڑھ کوٹن کی نیم

(اس دنیا میں ارجُن اور بھیم جیسے بڑے بڑے طاقتور، بہادر اور جنگجو لوگ باقی نہیں رہے جن کے نام سے پورا زمانہ کانپتا تھا جس کی گواہ مہابھارت کی لڑائی ہے۔ ان کے چلے جانے کے بعد آج صرف ان کے عمارتوں کے کھنڈرات باقی ہیں جو لوگوں کے لیے ایک عبرت کا ساماں ہیں۔)

اللہ تعالی نے انسان کو دنیا میں اس لیے بھیجا ہے تاکہ وہ اس کی عبادت کرے اور اس کی احکام کی تعمیل کرے تاکہ اللہ رب العالمین اس کے بدلے میں اس کو جنت الفردوس عطا فرمائے۔ انسان کی پیدائش کا مقصد ہی اللہ کی عبادت و بندگی ہے جس کی طرف اس آیت کریمہ میں اشارہ ہے "وما خلقت الجن والانس اِلّا لیعبدون"۔ لیکن انسان دنیا میں آنے کے بعد اپنے رب کو بھی

بھول گیا ہے اور اس رب کے احکام کو بھی۔ اس مضمون کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا گیا ہے:

پی نے بھیجی بنج کو، گئی گیل میں بھول
کہا لیر ملوں وا پیو سو، موپے بیاج رہو نہ مول

(روح کف افسوس مل کر کہتی ہے کہ مجھے میرے محبوب یعنی اللہ تعالی نے نیک اعمال کا تحفہ لانے کے لیے بھیجا تھا مگر میں اس دنیا کی رعنائیوں، رنگینیوں اور دلفریبیوں میں ایسی کھوئی کہ اپنی تخلیق کے مقاصد کو ہی بھول گئی۔ مجھے واپس محبوب کے پاس جانا ہے اسے کیا لے جا کے دوں گی جبکہ میر پاس نہ اصل زر(تقدیس) اور نہ ہی سود (نیک اعمال) بلکہ میں نے تو اپنی پاکیزگی بھی دنیا میں مغلّظ کر لی۔)

صوفیا حضرات وصال الہی کے شوق میں بہت زیادہ مجاہدے کرتے ہیں ۔ شب و روز عبادت و ریاضت میں مشغول رہتے ہیں اور خدا کی بندگی میں کوئی کسر نہیں چھوڑتے۔ کم سونا کم کھانا اور کم بولنا ان کی عادت ہوتی ہے۔ وہ اپنی نیند کو دور کرنے کے لیے طرح طرح کے مجاہدے کرتے ہیں۔ مندرجہ ذیل میں اسی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے:

کر سولن کو سانتر و کنکر لیا بچھائے
نندرا بیرن بھیک جی پھر بھی آن ستائے

(میں نے کانٹوں اور کنکروں کا بستر کیا تا کہ مجھے نیند نہ آئے اور زیادہ وقت یاد الٰہی میں صرف کر سکوں لیکن یہ نیند ہے کہ کم بخت پھر بھی آجاتی ہے اور عبادت میں خلل ڈال دیتی ہے۔)

موت ہر ذی روح کو آئے گی۔ اس گتھّی کو سلجھاتے ہوئے بھیک جی نے کتنا خوبصورت دوہا کہا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا یہ دوہا قرآنی آیت " کل نفس ذائقۃ الموت" کی مکمل تفسیر و تشریح ہے۔ دوہا ملاحظہ ہو:

آیو ہے سو جائے گو، باقی رہو نہ کوئے
جتنا جنگل روکھ ہاں، ایندھن سب کو ہوئے۔

(اس دنیا میں جس نے بھی جنم لیا ہے اس کو ایک نہ ایک دن ضرور جانا ہے۔ اس دنیا میں کوئی باقی نہیں رہے گا۔ انسان و حیوان تو چھوڑیے اس دنیا میں جتنے بھی جنگل اور درخت ہیں ایک دن وہ سب بھی خاکستر ہو جائیں گے۔)

دنیا ایک عارضی اور فنا ہونے والی شئے ہے۔ ذیل میں دنیا کی بے وقعتی کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ اس کی حیثیت حباب سے زیادہ نہیں ہے:

دھولا مندر دھک دھکا اینٹ لگی چو پھیر
بنتے بنتے جگ بھیا، ڈھتے لگی نہ دیر۔

اسی بات کو بھیک جی نے اس طرح پیش کیا ہے:

بھیک پیت کو چھوڑ دے، دھر لے رب سے دھیان
مٹی میں مل جاں گا یہ سار امحل مکان۔

(دنیا کا خیال چھوڑ کر اللہ سے دل لگا لو۔ ایک دن ایسا آئے گا جب سارے مکان و محل فنا ہو جائیں گے کیونکہ یہ دنیا ناپائیدار ہے۔) ایک دیگر شعر میں یہ مضمون اس طرح ہے:

بندہ توبہ سب کرو راکھو پیدا گر سو دھیان
ایک دن ایسو آئے گو بھیک جی زمین رہین اسمان

(اے غافل انسان گناہوں سے توبہ کر اور اپنے خالق سے لو لگا۔ ایک دن ایسا آئے گا جب نہ زمین رہے گی اور نہ آسمان رہے گا۔) اس لیے ضروری ہے کہ جو زندگی ہمیں ملی ہوئی ہے اس کو غنیمت سمجھ کر اللہ کی عبادت میں اسے صرف کیا جائے کیونکہ اس بات کا کسی کو بھی علم نہیں ہے کہ ہماری سانس جو ابھی چل رہی ہے وہ نہ جانے کب بند ہو جائے۔ اس مضمون کو اس طرح بیان کیا گیا ہے:

سانس سانس پہ رب رٹو، خالی گیو نہ کوئے
نہ جانوں یو سانس بھیک جی پھر کد آنو ہوئے۔

(ہر سانس میں خدا کی یاد ضروری ہے اور موجودہ صورت میں یہ سانس غنیمت ہے۔ خدا جانے یہ سانس لینا پھر نصیب ہو کہ نہ ہو۔)

جب روح جسد خاکی سے پرواز کر جاتی ہے تو پھر یہ جسم مٹی کا صرف ایک ڈھیر بن کے رہ جاتا ہے۔ اس کو اس طرح بیان کیا ہے:

گھوڑو کھوٹو ٹھان سو، کس پہ کروں پکار
دس دروازہ رک گیا جب یا کو نکل گیو اسوار۔

عیوضنامی شاعر نے روح اور جسم کے رشتے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ جسم ایک شیشے کی مانند ہے جس میں ایک بیش قیمتی رقم رکھی ہوئی ہے اور یہ رقم اس کی روح ہے۔ شیشہ صفائی کی نشانی

ہوتی ہے اس لیے روح کے لیے اس کا استعمال کیا۔ دو دوہوں کے اندر سوال وجواب کی شکل میں اس کا ذکر اس طرح کیا ہے:

عیوضؔ کایا کانچ کی، جامیں رقم دھری
کھڑا رہا پہرایتی، ای چوری کسے کری؟

(عیوضؔ ! کانچ کے جسم میں ایک رقم رکھی ہوئی تھی جس کے چاروں طرف پہرے دار اور محافظ کھڑے ہوئے تھے لیکن پھر بھی وہ رقم کیسے چوری ہو گئی۔) پھر اس کا جواب خود ہی دیتے ہیں کہ اس میں پریشان ہونے کی کیا بات ہے جس کی رقم تھی یعنی جس کا وہ مال تھا اس کا مالک اس کو لے گیا:

رقم پرائی کیں دھری؟ دیتے چھاٹاں بان
مالک اپنے مال کو لیگو آپ پچھان۔

جسم اور روح کو رشتے کو بیان کرتے ہوئے بھیک جی مثال دیتے ہیں کہ جسم ایک بندوق کی مانند ہے جو بہت سارے پیچوں سے مل کر بنتی ہے اور روح اس میں گولی کا درجہ رکھتی ہے۔ جس طرح گولی چل جانے کے بعد بغیر گولی کے خالی بندوق کی کوئی وقعت و اہمیت نہیں رہ جاتی بالکل اسی طرح روح کے پرواز کر جانے کے بعد انسانی جسم کی کوئی وقعت نہیں رہتی۔ دوہا ملاحظہ ہو:

کایا نقل بندوق ہے پیچن سو جوڑی
نال پڑی رہ جائے گی جب یا کی نکل جائے گی گولی۔

موت کے بعد انسان سے ملاقات بالکل محال ہے۔ اسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بھیک جی کہتے ہیں:

پتّو ٹوٹو ڈال سو، لے گی پَون اُڑائے
اب کا بچھٹا کد ملاں بھیکؔ جی دور پڑنگا جائے۔

(جس طرح ٹوٹے ہوئے پتّے کو ہوا کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہے اسی طرح موت کے بعد نہ جانے انسان کہاں جائیں گے اور ان سے ملنا محال ہو گا۔ دنیا کی موت و حیات کا یہ سلسلہ اسی طرح چلتا رہتا ہے۔)

سہجو بائی میواتی زبان کی ایک شاعرہ ہے جو گرو چرن داس کی شاگرد تھی اور اپنی عبادت و ریاضت کی وجہ سے اس مرتبہ کو پہنچی کہ چرن داس کے تقریباً ۵۲ شاگردوں میں ان کو سب سے اعلیٰ مقام حاصل ہوا اور سنت چرن داس کی موت کے بعد ان کی جانشین بنی۔ دہلی میں سہجو بائی کی گدّی آج بھی موجود ہے۔ یہ نرگن واد میں یقین رکھتی ہیں۔ ان کے دوہوں میں اس کا بھرپور ذکر ہے۔ جب سہجو بائی تک بھیک جی کا یہ دوہا پہنچا:

پی پیارا کا دیس کی بڑی کٹھن ہے گیل
کوئی کوئی سادھو چڑھ گیو بھیکؔ جی سُلجا سُلجا گیل۔

(محبوب (خدا) کے دیس کی راہ بڑی مشکل ہے۔ وہاں تک پہنچنے میں بڑی دشواریاں ہیں لیکن اس کے باوجود کوئی کوئی سادھو وہاں تک پہنچ گیا جس نے ان مشکلات کو برداشت کیا۔)

تو سہجو نے ان سے پی کے دیس کا راستہ نہیں پوچھا بلکہ ان سے دریافت کیا کہ پی تو اس کے سامنے ہے مگر ملاقات کا کوئی طریقہ سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ وہ اپنے پیتم سے کیسے ملے۔ انہوں نے بھیک جی کو کہلا بھیجا:

ندی کنارے میں کھڑی اور پانی جھِل مِل ہوئے
میں میلی پیا اوجلو، سہجوؔ کس بدھ مِلنو ہوئے۔

بھیک جی سہجو بائی کا طنز سمجھ گئے کہ وہ یہ کہنا چاہتی ہے کہ تم تو ابھی راستے کی کٹھنائیوں میں ہی گھرے ہوئے ہو مگر میں تو پی کو سامنے پاکر بھی اپنے اندر ملنے کی ہمت اور جرأت نہیں جُٹا پا رہی ہوں۔ بھیک جی نے ان کی اس مشکل کو حل کرتے ہوئے جواب بھیجا:

پچ منیا ہوئے پانچ لڑ، تِلڑی تیس کی ہوئے
چوالیسا اے سادلے، نوں تیر وپی سو مِلنو ہوئے۔

میواتی شعرا کی اکثریت وحدۃ الوجود کی قائل ہے۔ مندرجہ ذیل دوہے میں دیکھیے کس طرح سے وحدۃ الوجود کو سمیٹ کر رکھ دیا ہے:

ہم جاناں رب دور ہے رب ہے دل کے مائیں
ہر دے ٹاٹی کپٹ کی بھیکؔ جی جا سو دیکھے نائیں۔

(ہم تو رب کو اپنے سے دور سمجھتے ہیں جبکہ اصلا وہ ہمارے دلوں میں جاگزیں ہے لیکن ہمارے دل صاف نہیں ہیں اس لیے ہم اس کو دیکھ نہیں سکتے)۔ اسی مضمون کا ایک اور بہت ہی عمدہ شعر دیکھیے:

تن رباب، من کینگری، رگیں بھئی سب تار
رونگ رونگ سُر دیت ہے، باجت نام تہار

(بدن رباب، دل کنگ اور رگیں ان (رباب اور کنگ: یہ دونوں ساز ہیں) کے تار ہیں۔ میرے جسم کے رواں رواں سے صرف تمہارے نام کی آواز آرہی ہے۔)

اللہ کی ذات انسان سے اس کی شہ رگ سے بھی زیادہ قریب ہے۔ اللہ تعالی نے قرآن کریم میں ارشاد فرمایا ہے "نحن اقرب الیہ من حبل الورید"۔ اسی مضمون کا ایک شعر پیش ہے:

دور کہوں تو دور ہے اور پاس کہوں تو پاس
رونگ رونگ میں رم رہو جوں پھولن میں باس

خدا سے محبت کرنے اور اس کو اپنے دل میں بسانے کے لیے دل کی پاکیزگی اور صفائی بے حد ضروری ہے۔ صوفیا کرام اس امر پر بہت زور دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ خدا تبھی مل سکتا ہے جب معرفت حاصل ہو جائے اور معرفت اسی وقت حاصل ہو سکتی ہے جب آپ کا باطن پاکیزہ ہو:

بھیک منڈائے کیا ہوا کرلی گھوٹم گھوٹ
من پاپی گھوٹو نہیں بھیک جی جامیں سارو کھوٹ

(سر کے بال کٹا کر صفا چٹ کر لینے سے کچھ نہیں ہوتا ہے۔ صفائی اور تزکیہ کرنا ہے تو دل کا کرو جو ساری مصیبتوں اور برائیوں کی جڑ ہے۔)

تصوف میں ریاکاری پر شدید چوٹ کی جاتی ہے۔ میواتی شاعری میں بھی ریاکاری پر چوٹ کی گئی ہے:

چندا دیکھون چالتو کدی بڑھتی دیکھین بیل
سادھو دیکھان سمرتا بھیک جی یہ قدرت کا کھیل

(چاند جو سرعت رفتار کے ساتھ چلتا رہتا ہے ہمیں دکھائی نہیں دیتا۔ اسی طرح نباتات کی بیلیں جو حقیقت میں بڑھتی رہتی ہیں لیکن ہمیں یہ بڑھتی ہوئی بیلیں نظر نہیں آتیں جو ہماری ظاہر بین نظروں کی کمی ہے۔ اسی طرح درویش بھی اللہ کی خوب عبادت کرتے ہیں لیکن وہ ہمیں نظر نہیں آتے۔)

من مندر، تن محل ہے، ہُیو صفا سرائے
جھاڑ پونچھ کر پچ مری بھیک جی پیا بسو نہ آئے۔

یعنی تن اور من دونوں کی صفائی ضروری ہے تبھی معشوق حقیقی آپ کے دل میں گھر کر سکتا ہے۔ اگر آپ نے کسی اور کی محبت اپنے دل میں بسالی تو پھر یہ محبوب آپ کے دل میں نہیں سما سکتا۔ اسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مزید کہتے ہیں:

جو پیا کو محل ہے اُو تینے کری سرائے
ہیں اَون گَون کائی اور کی جاسو پیا بسو ہے نائے۔

زندگی اور موت کی کشمکش کو میواتی شاعری میں عمدہ پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ کھکے اور مہتا دونوں ہم عصر شعراء تھے۔ کھکے نے موت کے حوالے سے اور انسان کے داعی اجل کو لبیک کہنے کے بارے میں ایک دوہا کہا جو بہت مشہور ہے:

کھکے من پکے کرو، مت کرو من بھاری
یائی رستے جائے گی خلق اللہ ساری۔

(اے کھکے! تم اپنے دل کو مضبوط رکھو اور کسی کی موت کی وجہ سے دل میں کوئی ملال نہ کرو کیونکہ ساری مخلوق کو اسی راستے سے ہو کر گزرنا ہے یعنی سب کو ایک نہ ایک دن مرنا ہے)

یہ دوہا جب مہتا نے سنا تو اس نے اس کا جواب اس طرح سے دیا:

واکھکے بے وقوف سو، نوں کہیو سمجھائے
آگے رستہ دو چھٹاں، مہتا گیل کونسی جائے۔

(اس کھکے بے وقوف سے پوچھو کہ آگے ایک راستہ نہیں ہے بلکہ دو راستے ہیں۔ ان دو راستوں میں کس کا انتخاب کرنا ہے)۔ مہتا کا یہ دوہا جب کھکے تک پہنچا تو اس نے پھر اس کے جواب میں کہا:

ہوں سو رستو ایک ہے، ہیں سو رستہ دوئے
جنت تو وا کو ملے، جا کے کرم میں لکھی ہوئے۔

(دو راستے یہاں سے ہیں وہاں سے تو ایک ہی راستہ ہے اور رہی بات جنت کی تو جنت اس کو ملے گی جس کے کرم یعنی اعمال اچھے ہوں گے)

میواتی شاعری میں تصوف اور لوازمات تصوف کا ذکر بہت ہی زیادہ ہے۔ میواتی شعرا نے شریعت کو اپنی شاعری کا بنیادی جز بنایا اور عبادات، ریاضات، احکام خداوندی کو شاعری کے پیکر میں ڈھال کر عوام کے سامنے پیش کر دیا۔ جس کا خاطر خواہ فائدہ بھی ہوا۔ عوام کو شاعری سے بہت زیادہ دلچسپی تھی جس کی وجہ سے انہوں نے ان نکات میں بھی غور و فکر کرنا شروع کی اور بہت سے احکام کی پابندی شروع کر دی۔ چوپالوں اور بیٹھکوں پر ایک ساتھ بیٹھ کر گفتگو کا رواج میوات میں زمانہ قدیم سے ہی رہا ہے جو آج بھی جاری ہے۔ یہاں بیٹھ کر جب لوگ آپس میں بات چیت

کرتے ہیں تو شاعری کا استعمال خوب ہوتا ہے۔ عوام کی ایک بڑی تعداد کو یہ شاعری حفظ ہو گئی ہے۔ یہ لوگ موقع بہ موقع ضرب الامثال کے طور پر اپنی بات میں دم پیدا کرنے کے لیے اس شاعری کا سہارا لیتے ہیں۔ شاعری کے اس استعمال سے جہاں ایک طرف میواتی زبان کے فروغ میں اضافہ ہوا وہیں دوسری طرف تصوفانہ خیالات اور صوفیا کی تعلیمات بھی عام ہوتی رہیں۔ ان تعلیمات نے سماج میں بہت سے ناپسندیدہ رسوم و رواجات کو ختم کر دیا۔

میواتی شاعری میں ایسے بہت سے اشعار ہیں جن میں تصوف کی جھلک صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ ان سب کا ذکر طوالت کے سبب یہاں نہیں کیا جا سکتا اس لیے ذیل میں صرف چند اشعار کے ذکر کرنے پر ہی اکتفا کیا جا رہا ہے:

رام رام رٹتے رہو جب تک بسے پران
کدی تو دین دیال کے تُلسی بھنک پڑے گی کان

(رام رام کی رٹ لگاتے رہو جب تک جسم میں جان باقی ہے۔ رام رام کی مالا جپنے سے کبھی نہ کبھی تو تمہاری بات سنی جائے گی)

پی ڈھونڈن تو میں چلی کر کے بیراگن کو بھیس
چار کونٹ ڈھونڈت پھری میرو پیو نہیں یا دیس

(میں اپنے محبوب کو ڈھونڈنے کے لیے بیراگن کا بھیس بنا کر چلی اور میں نے چہار جانب اس کو تلاش کیا لیکن مجھے کہیں بھی میرا محبوب نہیں ملا تب میری سمجھ میں کہ میرا محبوب اس دیس میں نہیں ہے۔)

چلنو ہے رہنو نہیں، چلنو پی کے پاس
گذر ہوئے گی سا سرے پیہر تھوڑے دن کو پاس

(مجھے یہاں نہیں رہنا، مجھے اپنے محبوب کے پاس جانا ہے۔ زندگی کا اصل گزارہ تو سسرال میں ہو گا۔ مائیکے میں کچھ دن ہی ٹھہرا جاتا ہے۔ یہ دنیاوی اور اخروی زندگی کی طرف اشارہ ہے۔)

راجو دنیا باؤلی، پتھر پوجن جائے
چاکھی کینا پوجے، جا سو روز پیس کے کھائے

(راجو! یہ دنیا والے پاگل ہیں جو پتھر کو پوجتے ہیں۔ اگر انہیں پتھر ہی پوجنا ہے تو چکّی کو کیوں نہیں پوجتے جس سے یہ روز آٹا پیس کر کھاتے ہیں اور اس آٹے کے دم پر اپنی زندگی گزارتے ہیں۔)

پیت پیت تو سب کراں، پیت جگت میں دوئے
ایک پیت تو پیو سو، دوجی ہر سو ہوئے۔

(دنیا میں سب محبت محبت چلاتے ہیں اور محبت کا دم بھرے پھرتے ہیں۔ ان کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ دنیا میں محبت صرف دو ہی ہوتی ہیں۔ ایک تو خاوند سے اور دوسری خدا سے۔)

چترائی چولہے پڑی، عقل گئی سب ڈوب
جے بے عقلی سو ہر ملے، او بے عقلی ہے خوب۔

(ساری چالاکی بیکار ہے اور ساری عقل ڈوبی ہوئی ہے اگر ان سے خدا نہیں ملتا لیکن اگر بے عقلی سے خدا مل جائے تو وہ بے عقلی ہر قسم کی چالاکی اور عقلمندی سے لاکھ درجہ بہتر ہے۔)

مندر میں کنجر تپاں، بن میں تپاں ہاں ڈھور
جا تپنا سو ہر ملے بھیک جی او تپنو ہے اور۔

(مندروں میں ریاکار کمینے اور جنگلوں میں ظاہر دار وحشی لوگ عابد بنے بیٹھے ہیں لیکن اے بھیک جی جس عبادت سے خدا ملتا ہے وہ اور ہی طریقہ ہے)

پیہر سو کچھ پیو کو لیتی چل سوغات
کہا جواب دیے گی واپیو کو تیر اخالی دونوں ہاتھ

(تم سسرال جا رہی ہو تو یہاں اپنے مائیکے سے اپنے محبوب کے لیے کچھ سوغات لیتی چلو کیونکہ اگر خالی ہاتھ جاؤ گی تو اس کو کیا جواب دو گی۔ مراد ہے کہ دنیا ایک مائیکے کی طرح ہے جہاں صرف چند دن ہی رہنا ہے۔ اس میں روح کو خطاب کیا گیا ہے کہ اپنے محبوب یعنی اللہ کے لیے کچھ سوغات (نیک اعمال) لے کر چل کیونکہ اگر خالی ہاتھ چلی جائے گی تو پھر حساب کتاب کے روز اللہ کو کیا جواب دے گی اور وہاں تیری نجات کیسے ہو گی۔)

موضوع کے اعتبار سے میواتی شاعری تصوف کے تقریباً تمام پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ میواتی شاعری میں تصوف کا رنگ بہت نمایاں ہے اور اس زبان میں ایسی شاعری کا ایک بہت بڑا ذخیرہ موجود ہے۔ یہ ایک ایسی شاعری ہے جس کو کسی بھی زبان کے سامنے بڑے فخر سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

☆☆☆

جدید شاعری ایک جائزہ

گلشن
ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، نئی دہلی،۷
gulshanrehman123@gmail.com

آج کا دور ترقی یافتہ دور ہے۔اس ترقی یافتہ دور کی دوڑتی بھاگتی زندگی میں انسانی قدریں، محبت، وفا، سب کچھ ختم ہوتا جارہا ہے۔ہر طرف بربریت، قتل و غارت گری، دہشت گردی، ذخیرہ اندوزی، رشوت خوری، خود غرضی، اور ہوس کا بازار گرم ہے۔ذات پات کے جھگڑے، نسلی امتیاز، رنگ و مذہب کے فرق کے تنازعات اور سماج مختلف جھگڑوں میں مبتلا ہے، مزدوروں اور کسانوں کا استحصال، غریب اور بے سہارا لوگوں اور عورتوں کا جنسی استحصال کیا جا رہا ہے۔جس سے انسانیت شرمسار ہوتی جا رہی ہے۔ان تمام مسائل کو مدّ نظر رکھتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ بیسویں صدی کے آغاز میں اردو شاعری کی پوری تاریخ آزادی کی جدوجہد، اتحاد و یکجہتی، سیاسی و سماجی شعور، اخلاقی قدروں، وطنیت اور قومیت کے اعلیٰ تصور سے بھری ہوئی ہے۔اس نے ہر مقام پر قومی مسائل اور اس کی ضرورتوں کا خیال رکھا ہے۔اس نے نہ صرف ملک کی سیاسی و معاشی اور قومی معاملات و مسائل میں دلچسپی لی بلکہ ادب و سماج کے باہمی رشتوں کو بھی استوار کیا اور ایسی شاعری کی بنیاد رکھی جو اختلاف و انتشار اور علیحدگی پسند رجحانات کو شکست دے سکے، انسانیت اور ملک سے محبت کرنا سکھائے، امید و یقین کے نغمات سے بے حسی و بے ضمیری کو ختم کرکے اور زندگی کی حقیقتوں پر نظر رکھے۔لہٰذا آزادی کے بعد ہمارے مسائل میں جو تبدیلیاں آئیں اس نے فرد کے احساسات، تصورات و خیالات میں تغیر پیدا کیا۔اس نے اپنی ذات و شخصیت کے سمجھنے کے لئے نئے نئے زاویے تلاش کئے۔اور موجودہ زندگی اور وقت کی تیز رفتاری پر گہری نظر رکھی۔یعنی اسے محسوس کیا اور اس کا حل تلاش کرنے کی ہر ممکن کوشش کی۔اور غزل کی نئی سمت سازی و نئے رمز اگانے پر خصوصی توجہ دی۔اس نئی سمت کے تعین سازوں میں مجید امجد، ناصر کاظمی، ظفر اقبال، خلیل الرحمٰن اعظمی، شکیب جلالی، منیر نیازی، شاذ تمکنت، وزیر آغا وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

رین اندھیری ہے اور کنارہ دور
چاند نکلے تو پار اتر جائیں
(ناصر کاظمی)

آگے آگے کوئی مشعل سی لیے چلتا تھا
ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں
(شاذ تمکنت)

اے عمر رفتہ میں تجھے پہچانتا نہیں
اب مجھ کو بھول جا کہ بہت بے وفا ہوں میں
(خلیل الرحمٰن اعظمی)

کھلی ہے دل میں کسی کے بدن کی دھوپ شکیبؔ
ہر ایک پھول سنہرا دکھائی دیتا ہے
(شکیبؔ جلالی)

میں ڈوبتا جزیرہ تھا موجوں کی مار پر
چاروں طرف ہوا کا سمندر سیاہ تھا
(ظفر اقبال)

مندرجہ بالا اشعار سے نئے شعرا کا مزاج نمایاں طور پر واضح ہوتا ہے۔

جدید غزل کے ان معماروں کے بعد دوسری نسل میں احمد فراز، وحید اختر، مظہر امام، محمد علوی، ندا فاضلی، حامدی کاشمیری، شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ اور اس دوسری نسل کے ساتھ قدم بقدم چلنے والی تیسری نسل جو اس نسل کے مقابلے زیادہ تیز اور شعلہ گیر رویہ اختیار کرتی ہے۔ جن میں سلیم شہزاد، لطف الرحمٰن، شاہد ماہلی، عرفان صدیقی، وقار خلیل، عتیق اللہ وغیرہ اسی سلسلہ سے وابستہ ہیں۔

نئے شعرا نے اظہار و اسلوب کے جو اجتہاد کئے ہیں، سابقہ شعریات سے مختلف ہیں۔ لفظوں کے اختراع میں اور اس کے استعمال میں اپنی نادرہ کاری کا عمدہ ثبوت دیا۔ ان کی غزلیات کے بنیادی عناصر ہیں ۔۔۔۔۔۔۔۔لطیف انسانی جذبات اور نازک احساسات کی مصوری، فطرت کو بے نقاب کرنے اور عصری رویے کو پہچاننے کی سعی، فکر ی حسن کو موثر بنانے میں نفسیاتی اصولوں کی مدد، زندگی کی حقیقتوں اور اس کی بصیرتوں کو سمجھنے کی کوشش، اس کے علاوہ زندگی کی تلخ و شیریں حقائق کا اظہار، سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی رشتوں کی آئینہ گری، ماضی وحال کے باہمی رشتے، شہری زندگی اور شخصیت کے منہدم ہوتے رشتے، صنعتی تہذیب اور اس کے اثرات، مشینی آلات کے لمبے ہوتے ہاتھ، فسادات اور نفرت کی توسیع، سمٹتی زمین اور وقت کی چلتی، چنگھاڑتی چکی میں پستا ہوا انسان۔۔۔۔۔۔۔۔وغیرہ موضوعات پر قلم اٹھایا۔

نئے شعرا نے اظہار و اسلوب کے جو اجتہاد کئے ہیں، سابقہ شعریات سے مختلف ہیں۔ لفظوں کے اختراع میں اور اس کے استعمال میں اپنی نادرہ کاری کا عمدہ ثبوت دیا۔ ان کی غزلیات کے بنیادی عناصر ہیں ۔۔۔۔۔۔۔۔لطیف انسانی جذبات اور نازک احساسات کی مصوری، فطرت کو بے نقاب کرنے اور عصری رویے کو پہچاننے کی سعی، فکر ی حسن کو موثر بنانے میں نفسیاتی اصولوں کی مدد، زندگی کی حقیقتوں اور اس کی بصیرتوں کو سمجھنے کی کوشش، اس کے علاوہ زندگی کی تلخ و شیریں حقائق کا اظہار، سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی رشتوں کی آئینہ گری، ماضی وحال کے باہمی رشتے، شہری زندگی اور شخصیت کے منہدم ہوتے رشتے، صنعتی تہذیب اور اس کے اثرات، مشینی آلات کے لمبے ہوتے ہاتھ، فسادات اور نفرت کی توسیع، سمٹتی زمین اور وقت کی چلتی، چنگھاڑتی چکی میں پستا ہوا انسان۔۔۔۔۔۔۔۔وغیرہ موضوعات پر قلم اٹھایا۔

جدید غزل گو شعرا نے اپنی غزل کی بنیاد حقیقت نگاری، پر خلوص داخلی جذبات کی تشہیر اور عہد کے حالات کی بھرپور عکاسی پر رکھی۔ اس سے قبل جتنے بھی رجحانات ملتے ہیں ان میں ایک مخصوص سمت رہی ہے۔ اس لئے اس زمانے کے بیشتر شعرا پر آسانی سے ایک لیبل لگایا جاسکتا ہے۔ اور وہ خاص شاعر اس مخصوص خاکہ میں پورا بھی اترتا ہے۔ مثلاً قومی شاعر، سیاسی شاعر، روحانی شاعر، شاعرِ شباب، شاعرِ فطرت، شاعرِ انقلاب، شاعرِ مزدور، اشتراکی شاعر یا سیاست پسند شاعر، خارجی موضوعات کا شاعر، داخلی موضوعات کا شاعر، غمِ جاناں کا شاعر، غمِ دوراں کا شاعر وغیرہ وغیرہ ایسے پیمانے ہیں جس کے ذریعہ شعرا کو پرکھنے کی کوشش کی جاتی تھی۔

اس کے برخلاف نئی شاعری نہ طے شدہ راستوں پر استوار ہے اور نہ ہی کسی نظریہ، اصول یا تحریک سے وابستہ ہے، در اصل یہ ایک میلان نہیں بلکہ مختلف میلانوں کا مجموعہ

ہے۔ جس میں بہت سے دھارے ایک دوسرے کو سہارا دیتے اور کاٹتے ہوئے گزر جاتے ہیں ان کے یہاں بنیادی طور پر آج کے معاشرے اور انسانی مسائل کو اپنی ذات کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔جو دراصل بیسویں صدی کی سائنس اور ٹیکنالوجی کی بے پناہ ترقیوں اور اس سے پیدا شدہ خوف و ہراس کی دین ہے۔

اس رجحان سے وابستہ شعرا نے اپنے داخلی احساس کو اپنا رہنما بنایااور اپنی آزادانہ سوچ کو پروان چڑھایا۔زندگی کی محرومیوں،ناکامیوں،اور مایوسیوں اور چھوٹی چھوٹی خوشیوں کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا جس سے ان شعرا کے اندر داخلی تجربات اور محسوسات میں وسعت پیدا ہوئی۔

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعرا نے اجتماعیت، سماج، کسان،مزدور،استحصال، تحریکِ آزادی،انقلاب اور ان جیسے دیگر موضوعات کو اپنایا تھا۔یعنی اس تحریک کے زیرِاثر زندگی اور اس کے عام مسائل کا مکمل طور پر اظہار ہوا۔ اس کے برعکس آزادی کے بعد اردو ادب میں کئی رجحانات پنپے جن میں بعد کے آنے والے شاعروں نے ذات کی تلاش پر زور دیا اور وجودیت سے باہم رشتہ قائم کیا۔اس لئے داخلی ارتقاء کے اولین مرحلوں میں تنہائی کا احساس درد و غم،خوف و دہشت،اضطراب وانتشار،عارضیت اور ثباتیت اور محرومی و ناامیدی وغیرہ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے نئی غزل میں ایسے احساسات وسیع پیمانے پر شعری تجربے کا حصہ بنے ہیں مثلاً

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصرؔ
اداسی بال کھولے سو رہی ہے
یونہی اداس رہا میں تو دیکھنا اک دن
تمام شہر میں تنہائیاں بچھادوں گا
(ناصرؔ کاظمی)

میں بکھر جاؤں گا زنجیر کی کڑیوں کی طرح
اور رہ جائے گی اس دشت میں جھنکار میری
(ظفر اقبال)

وہ رت جب لوٹ کر آئی تو دیکھا
مکیں غائب،مکاں خالی پڑا ہے
(وزیر آغا)

رات پھر وہی بات ہوئی ہم کو نیند نہیں آئی
اپنی روح کے سناٹے سے شور کوئی اٹھتا دیکھا
(خلیل الرحمٰن اعظمی)

جہاں تلک بھی یہ صحرا دکھائی دیتا ہے
مری طرح سے اکیلا دکھائی دیتا ہے
(شکیب جلالی)

ڈر جاتا ہے،دشت و جبل نے تنہائی کی ہیئت سے
آدھی رات کو جب مہتاب نے تاریکی سے ابھرنا ہے
(منیر نیازی)

یہ شب،یہ دشت طوالت ہرے بھرے ہو جائیں
نسیم سبز چلے ارض جاں پہ بارش ہو
(شمس الرحمٰن فاروقی)

جب تک نہ تھا بہار کا ایما،صبا کی قید
فصلِ گل آئی پاؤں سے زنجیر کھینچ گئی
(وحید اختر)

چمگادڑوں کا غول بھی حیران سا لگے
خالی حویلیوں میں پریشان سا لگے
پتھر کی چوٹ کھاکے زمانہ گزر گیا
بے رنگ سی حیات اک بہتان سا لگے
(عتیق اللہ)

مندرجہ بالا اشعار اس بات کی غمازی کر رہے ہیں کہ نئی غزل کے شعرا انسانی زندگی اور اس کے ماحول کو ایک جداگانہ انداز میں دیکھتے ہیں،اس میں داخلیت اور خارجیت کی حدیں نظر نہیں آتیں اور شعر میں معانی کی بیک وقت کئی سطحیں ابھرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔انھوں نے زندگی کی محرومیوں،مایوسیوں اور چھوٹی چھوٹی خوشیوں کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی میں اردو شاعری میں بہت زیادہ وسعت ہوئی اور نئے موضوعات وجود میں آئے۔

☆☆☆

امیر اللہ خاں شاہینؔ میرٹھی کی ادبی خدمات: ایک اجمالی جائزہ

ابراہیم افسر
وارڈ نمبر 1، مہپا چوراہا، سیول خاص، میرٹھ
MOB-9897012528
EMAIL-ibraheem.siwal@gmail.com

سیاسی ،معاشی، صنعتی ،علمی و ادبی اعتبار سے صوبۂ اتر پردیش کا سب سے مردم خیز علاقہ مغربی اتر پردیش ہے اور اسی مغربی علاقہ کا تاریخی اور قدیم ضلع میرٹھ ہے۔ہڑپہ اور موہن جوداڑو کے آثار قدیمہ سے لے کر راماین اور مہابھارت تک کی قدیم تاریخ کو یہ ضلع اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔اسی سر زمین سے 1857 میں اُٹھنے والی انقلاب کی چنگاری نے ہندوستان بھر میں شعلوں کی شکل اختیار کی۔ آخر کار 90 سال بعد 1947 میں ہمارا ملک جابر انگریز حکمرانوں کے چنگل سے آزاد ہوا۔میرٹھ شہر میں علم و عرفان، شعر و ادب کی شمعیں ہمیشہ روشن رہیں ۔اُردو ادب کی تاریخ کو فروغ دینے میں اس شہر کی ادبی و علمی خدمات کا اعتراف دانشورانِ ادب نے ہمیشہ کیا۔ماہر غالبیات مالک رام نے تقسیم وطن کے بعد کے علمی ،ادبی،لسانی اور سیاسی حالات اور دبستانِ میرٹھ پر اس کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے تحریر کیا:

> ”میرٹھ کسی زمانے میں علمی پہلو سے خاصا مشہور رہا ہے۔اسماعیل میرٹھی اکیلے بیسیوں پر بھاری ہیں۔اُردو شاعری کی اصلاحی تحریک میں ان کا حصہ کسی سے کم نہیں ہے، لیکن تقسیم ملک کے بعد اُردو کا رواج روز بہ روز کم ہوتا جارہا ہے، میرٹھ بھی اس سے نہیں بچا۔“

(میرٹھ کی ادبی خدمات، محمد مشتاق شارقؔ،ناشر ایم ایس اخلاق، کوٹلہ میرٹھ 2014، صفحہ 32)

اُردو ادب کے طالب علم جانتے ہیں کہ اس شہر میں جعفر زٹلی سے لے کر شوکت سبزواری، جمیل جالبی ،انتظار حسین، ساغر نظامی، اختر الایمان جیسی با وقار مایہ ناز اُردو ہستیوں نے اپنی علمی تشنگی کو پورا کیا اور اسی شہر کی دیگر نابغۂ روزگار شخصیات نے بھی اپنے علم و فن سے بھی اُردو ادب کو مالا مال کیا۔مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ کے مکاتیب کی اشاعتِ اوّل کا سہرا بھی سرزمینِ میرٹھ کے سر ہے۔مرزا غالبؔ اپنے عزیز شاگرد نواب شیفتہؔ سے ملنے تین مرتبہ میرٹھ تشریف لائے۔مرزا غالبؔ کے قاطع برہان کے جواب میں مرزا رحیم بیگ میرٹھی نے شاطع برہان لکھی۔مرزا غالبؔ کے علاوہ میر تقی میرؔ اور مرزا مظہرؔ جان جاناں کی آمد بھی میرٹھ میں ثابت ہو چکی ہے۔اگر میں دبستانِ میرٹھ میں پیدا ہونے والے اور اس شہر کو اپنا مسکن ثانی بنانے والے شاعروں کے نام تحریر کروں تو یہ ادبی کہکشاں طوالت اختیار کر لے گی، لیکن مولوی اسماعیلؔ میرٹھی اور حامد اللہ افسرؔ میرٹھی کے نام کے بغیر اُردو شاعری کی تاریخ ادھوری مانی جائے گی۔یہاں میرا موضوع اس کی اجازت قطعی نہیں دیتا کہ میں اُن شاعروں کے نام تحریر کروں جن کا اس مضمون سے کوئی تعلق نہیں ۔اس وقت میرا موضوع سر زمینِ میرٹھ کی قد آور ادبی و علمی شخصیت ،اُردو لسانیات میں اپنا منفرد مقام و مرتبہ رکھنے والے سابق صدر شعبۂ اُردو، میرٹھ کالج میرٹھ، مرحوم امیر اللہ خاں شاہینؔ میرٹھی کی ادبی ،لسانی، تحقیقی و تنقیدی خدمات کو منظر عام پر لانا ہے۔امیر اللہ خاں

شاہینؔ جیسے بلند پایہ ادیب ،شاعر،افسانہ نگار،صحافی،معتبر ناقد ،نامور محقق ،مقرر یکتا،سب سے بڑھ کر ماہر لسانیات اور پارکھ اسلوبیات سرزمینِ میرٹھ میں خصوصاً اور اُردو دنیا میں عموماً اُنگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔ موصوف میں قوتِ اظہار کی زبردست صلاحیت تھی، کسی بھی موضوع پر بے تکان بولتے تھے ،ایسا محسوس ہوتا تھا کہ موصوف کے اندر علم کا ایک سمندر ہے جو اپنے شباب پر آنے کے بعد ٹھاٹھے مار رہا ہے۔ لسانیات ان کا خاص موضوع اور محبوب ترین مشغلہ تھا۔ اس خشک مضمون کو وہ طلبا کو اس شگفتگی، سائنٹگی اور عالمانہ انداز اور انہماک سے پڑھاتے تھے کہ ہر طالب علم ان کا لیکچر سنتے وقت ہمہ تن گوش ہو جاتا تھا۔ موصوف نہایت عالمانہ انداز میں لسانیاتی بحث کے دوران یہ نکتہ طلبا کے سامنے ضرور پیش کرتے تھے کہ اُردو زبان کن کن مراحل سے گزر کر کھڑی بولی کے بطن سے پیدا ہوئی اور میرٹھ کے قرب و جوار کی ٹیٹھ بولی کے اثرات اس پر سب سے زیادہ کیسے مرتب ہوئے۔ ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے لسانیات کے موضوع پر ”جدید اُردو لسانیات“ کے عنوان سے باقاعدہ 112 صفحات پر مشتمل ایک کتاب تصنیف کی ۔اس کتاب کے پیش گفتار میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے امیر اللہ خاں شاہینؔ کے لسانیاتی پہلوؤں پر بحث کے علاوہ میرٹھ شہر سے ان کے والہانہ محبت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا:

”ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہین زمانۂ طالب علمی ہی سے دُھن کے پکے اور لگن کے سچے تھے۔ اکثر باتوں میں مجھ سے مشورہ کیا کرتے تھے۔ لسانیات کا چسکا انھیں دلّی یونی ورسٹی میں میری کلاس سے لگا ہر لیکچر کو غور سے سنتے اور قلم بند کرتے، جو کتابیں بتائی جاتیں انھیں لائبریری میں جاکر کھوجتے اور پڑھتے تھے۔ ایسا ذوق و شوق بہت کم لوگوں میں پایا جاتا ہے۔ ایم۔اے اُردو کے بعد میں نے انھیں لسانیات میں پوسٹ گریجویٹ ڈپلوما کرنے کی طرف مائل کیا، ان کا داخلہ بھی ہو گیا لیکن اسی زمانے میں میں وسکانس یونی ورسٹی چلا گیا۔ اِنھیں دنوں میسور کے سینٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انڈین لینگویجز نے پٹیالہ میں اپنا ریجنل کالج قائم کیا تو اِس میں شعبۂ اُردو بھی کھولا گیا۔ ڈاکٹر پٹنائک سے کہہ کر اس میں میں نے شاہین صاحب کا تقرر کرا دیا لیکن انھیں دنوں میرٹھ کالج میں اُردو کی بحالی کے لیے شاہین صاحب نے تن تنہا تگ و دو شروع کر دی تھی اور ان کی کوششوں سے کامیابی کے آثار نظر آنے لگے تھے۔ اسی لیے شاہین صاحب نے پٹیالہ پر میرٹھ کو ترجیح دی اور پھر یہیں پر ترقی کی تمام منزلیں طے کیں ۔میں بس کے سفر سے بہت گھبراتا ہوں لیکن شاہین صاحب کے اصرار پر جب جب میرٹھ جانا ہوتا وہ گھر پر ضرور لے جاتے اور اُن کی خوشی کا عجیب عالم ہوتا۔ اس کارخانۂ قدرت کا اُصول ہے کہ جن کی یہاں ضرورت ہوتی ہے اکثر اُن کی وہاں بھی ضرورت ہوتی ہے۔ لوگ تو آتے جاتے رہیں گے لیکن افسوس دوسرا شاہین نہ ہو گا۔“

(جدید اُردو لسانیات، امیر اللہ خاں شاہین، اشاعت سوم 1991، ناشر بیگم عثمانی شاہین وکاس پوری میرٹھ، صفحہ 3 تا 4)

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے بعد ڈاکٹر ابن کنول نے بھی ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہین کی لسانیاتی تحقیق و تنقید کو قدر کی نگاہ سے دیکھا اور تحریر کیا کہ اُردو لسانیات کے موضوع پر چند معتبر کتابوں میں ان کی کتاب کا شمار ضرور کیا جائے گا۔ کیوں کہ اس کتاب میں دہلی، لکھنؤ کے علاوہ دوسرے ادبی علاقائی مراکز اور علمی گہواروں پر بھی لسانیاتی گفتگو کی گئی ہے۔ در اصل ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے ایسے مشکل ترین موضوعات پر کام کیا جن سے ناقدین اور محققین اکثر بچ کر صاف نکل جاتے ہیں۔ ڈاکٹر ابن کنول، امیر اللہ خاں شاہینؔ کی ادبی و لسانی کاوشوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”عجیب بات ہے کہ جن موضوعات کو محقق اور نقاد اس لیے نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ان کی طرف توجہ دینا خود کو امتحان میں ڈالنا ہے۔ ڈاکٹر شاہین نے انھیں موضوعات پر قلم اٹھایا ہے اس کی ایک مثال اُن کی کتاب ”اُردو اسالیب نثر“ ہے تو دوسری کتاب ”جدید اُردو لسانیات‘ ہے۔ اُردو میں لسانیات پر لکھی گئی معتبر کتابیں چند ہی ہیں۔ ڈاکٹر شاہین کی کتاب ان میں ایک اہم اضافہ ہے، اگرچہ ڈاکٹر شاہین نے یہ دعوا نہیں کیا تھا کہ وہ ماہر لسانیات ہیں لیکن ان کی یہ کتاب ظاہر کرتی ہے کہ انھیں کس قدر اس موضوع سے دل چسپی تھی اور انھوں نے کس محنت اور لگن سے تمام موضوعات پر لسانیات کا مطالعہ کیا ہے۔ ڈاکٹر شاہین نے اس کتاب میں صرف اُردو زبان کی ابتدا کے سلسلے میں ہی بحث نہیں کی ہے بل کہ زبان اور زبان کی ابتدا کے بارے

میں جو نظریات پیش کیے گئے ہیں اور ہند یورپی اور ہند آریائی زبانوں اور ان کی درجہ بندی پر روشنی ڈالی ہے۔ڈاکٹر شاہین کی اس کتاب کی اہمیت اس لیے اور بڑھ جاتی ہے کہ اس میں شمالی ہند میں دہلی، لکھنؤ کی اصلاح زبان کی تحریکوں پر بھی گفتگو کی ہے اور اُردو میں علی گڑھ تحریک کی خدمات، اُردو اور ہندی کا رشتہ اور اُردو رسم خط جیسے موضوعات کو بھی شامل کیا گیا ہے۔"

(امیر اللہ شاہین شخصیت اور فن، جلال انجم، ناشر ادارہ سہ ماہی ملاقات، میرٹھ 1996، صفحہ 143)

امیر اللہ بالمعروف امیر اللہ خاں شاہینؔ کی تاریخ پیدائش 15 جون 1939 بہ مقام سوامی پاڑہ، میرٹھ ہے۔ان کے والد بشیر اللہ خاں میرٹھ کے باوقار علمی و مذہبی انسان تھے۔امیر اللہ خاں شاہینؔ نے اپنی تعلیم کا آغاز میرٹھ سے ہی کیا۔موصوف نے 1953 میں ہائی اسکول، 1955 میں انٹر (گورنمنٹ انٹر کالج ،میرٹھ)، 1957 میں بی۔اے اور 1959 میں میرٹھ کالج میرٹھ سے ایم۔اے Economics میں امتیازی نمبرات سے پاس کیا(غور طلب رہے کہ میرٹھ کالج میرٹھ کا 1965 تک آگرہ یونی ورسٹی سے الحاق تھا)امیر اللہ خاں شاہینؔ نے 1967 میں دہلی یونی ورسٹی سے ایم۔اے اُردو امتیازی نمبرات سے پاس کیا۔دہلی یو نی ورسٹی سے ہی انھوں نے 1971 میں ڈپلومہ ان مخطوطہ شناسی اور ڈپلومہ ان لسانیات کی اسناد حاصل کیں۔1971 میں دہلی یونی ورسٹی سے امیر اللہ خاں شاہینؔ نے پروفیسر قمر رئیس کی زیر نگرانی پی۔ایچ۔ڈی کا مقالہ بہ عنوان "اُردو اسالیب نثر" سپردِ قلم کیا۔اپنے قیامِ دہلی کے دوران انھوں نے جماعت اسلامی کے ہفتہ واری انگریزی اخبار "ریڈینس" میں جز وقتی طور پر کام کیا۔انھوں نے اپنی تدریسی زندگی کا باقاعدہ آغاز 1972 سے میرٹھ کالج میں اُردو لکچرر کے عہدے سے کیا۔ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے ترقی کے زینے چڑھتے ہوئے 1974 سے اپنی وفات 28 دسمبر 1989 تک میرٹھ کالج میرٹھ کے صدر شعبۂ اُردو بھی رہے۔اِن کے دور صدارت میں میرٹھ کالج کے شعبۂ اُردو کی خاص بات یہ رہی کہ عالمی شہرت یافتہ شاعر ڈاکٹر بشیر بدرؔ اور ماہر نثر نگار ڈاکٹر خالد حسین خاں نے بھی موصوف کے ساتھ کام کیا۔مرحوم امیر اللہ خاں شاہینؔ نے میرٹھ کالج کے شعبۂ اُردو میں آزادی کے بعد ایم۔اے کلاسیز کا از سر نو اجرا کرایا اس کام کے لیے انھوں نے انتھک کاوشیں کیں۔مخالفین اُردو نے ان کی کاوشوں کی شدید نکتہ چینی کی۔آخر کار شاہین صاحب اپنے مشن میں کامیاب ہوئے۔ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے اس دار فانی میں صرف 50 برس چھ مہینے اور 16 دن گزارے۔اس مختصر مدت میں امیر اللہ خاں شاہینؔ نے اُردو ادب میں خاص طور پر لسانیات کے باب میں اپنی علاحدہ شناخت قائم کی۔اس دوران موصوف نے اپنی علمی و ادبی جولانیاں دکھاتے ہوئے مختلف کتابیں تصنیف و تالیف کیں۔ان کتابوں میں "جدید اُردو لسانیات"، "اُردو اسلایب نثر، تاریخ و تجزیہ"، "فن سوانح نگاری"، "سیر المصنفین" (مرتب)، "تخلیق و تنقید"، "انتخاب اقبال" (مرتب)، "کلیات دلمیرؔ" (مرتب)، "سچلؔ سر مست" (ترجمہ) کے علاوہ ان کی دو کتابیں "اقبال شخصیت اور فن" اور "ارباب نثر اُردو" بھی منظر عام پر آنا باقی ہیں۔ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ کی رحلت پر نور تقی نورؔ میرٹھی نے ایک پر درد نظم تخلیق کی جسے میں قارئین کے سامنے پیش کر رہا ہوں تاکہ اندازہ لگایا جا سکے کہ مرحوم شاہین صاحب اپنے دوستوں میں کس قدر مقبول تھے؛

وہ نورِ حکمت و دانش وہ مخزنِ افکار
وہ ایک موجۂ گُل ریز نکہت گُل بار
جو ارتعاش میں آئے نظر سے بات کرے
دیارِ علم کی ہر رہ گذر سے بات کرے
ادب کے موسمِ دیوانہ گر سے بات کرے
شبِ خیال میں شمس و قمر سے بات کرے
جمالِ خوشبوئے دیوار و در سے بات کرے
جو لفظ و معنی لعل و گوہر سے بات کرے
یہ قبل شام ہی کیوں آفتاب ڈوب گیا؟
اُداس بیٹھے ہیں سب انتظار میں اُس کے
وہ ایک ہم دم دیرینہ وہ اک شریک حیات
وہ نونہال وہ یعنی دل و نظر کے چراغ
وہ گھر نیا نیا شائستہ خانۂ تہذیب
مسودے وہ رسالے کتابیں تصویریں
سبھی سوالی ہیں لیکن کوئی جواب نہیں
ہر ایک شور کا انجام کیا خموشی ہے؟

ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ کسی بھی موضوع پر قلم اٹھانے سے قبل اس کا کئی برسوں تک عرق ریزی سے عمیق اور گہرائی اور گیرائی کے ساتھ مطالعہ کرتے تب کہیں خشک سے خشک موضوع پر سیر حاصل گفتگو کرتے۔ ''اسالیب نثر ''اُردو ادب میں ایک اچھوتا اور منفرد موضوع ہے۔ناقدین ادب نے اُردو کے نثری اسالیب کی جانب بہت کم ہی توجہ مبذول کی ہے۔لیکن ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے با قاعدہ ''اُردو اسالیب نثر،تاریخ و تجزیہ''(گیارہویں صدی سے بیسویں صدی تک)کا عالمانہ اور تحقیقی و تنقیدی انداز میں محاکمہ تقریباً15 برسوں کی جاں کاہی اور مسلسل محنت کے بعد کیا۔اس کتاب میں موصوف نے اس بات پر اظہار افسوس کیا کہ اُردوادب میں شاعری کے حوالے سے بہت کچھ لکھا گیا لیکن اُردو نثری اسالیب پر مصنفین نے بے توجہی کا اظہار کیا۔در اصل نثری اسلوب کا مطالعہ کئی زاویوں سے کیا جاتا ہے۔مغرب میں تو اسلوب) (styleکو ایک علاحدہ صنف قرار دینے کے ساتھ اسے با قاعدہ نظریہ تسلیم کیا جا چکا ہے لیکن ہندوستان میں خاص طور پر اُردو ادب میں اسے مغرب کے زیر اثر قبول کیا گیا۔اسلوب کے بارے میں ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے اپنی کتاب ''اُردو اسالیب نثر''میں نئے مباحث کا آغاز کیا۔در اصل یہ کتاب گذشتہ دس صدیوں کے نثر نگاروں کے نثری کارناموں کا احاطہ کرتی ہے۔شاہین صاحب نے اس کتاب کو چھ ابواب میں تقسیم کیا۔ڈاکٹر امیر اللہ خاشاہینؔ کے اسلوب کی بنیادی صفت توازن،استدلال اور وضاحت کے عناصر ثلاثہ سے عبارت ہے ۔حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنے ذوقِ علم اور مطالعہ سے جو نتائج اخذ کرتے ہیں اسے تحقیقی و تنقیدی میزان میں ناپ تول کر ہی اسے قارئین ادب کے سامنے پیش کرتے ہیں۔مزید بر آں شاہین صاحب اپنے دیگر ہم عصر اصحاب قلم کے بر خلاف کوئی رسمی جملہ سپرد قلم نہیں کرتے یا کوئی گھسی پٹی،رٹی رٹائی یا فرسودہ خیالات کا اظہار نہیں کرتے بل کہ وہ تنقیدی ذہن سے سوچ کر اپنے فطری انداز نگارش کے وسیلے سے اسے صفحۂ قرطاس پر بیان کر دیتے ہیں ۔اس لیے وہ اپنے فکر و نظر، تحقیقی ذوق اور مخصوص شگفتہ و دل نشیں اسلوب نگارش کی بدولت گذشتہ صدی کے نقادوں میں دور سے پہچانے جاسکتے ہیں۔ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے اسلوب کی سادگی،متانت ،رنگینی، روانی،روز مرہ محاورات،عام فہم و مغلق الفاظ پر اظہار خیال کرتے ہوئے اپنی کتاب ''اسالیب نثر اُردو'' میں لکھا:

> ''اس مقالے میں ان الفاظ اور اصطلاحات کی بھی پڑتال کی گئی ہے جو اسلوب کے تجزیے کے لیے استعمال میں آتے رہے ہیں اور جو بار بار کے اعادے و تکرار سے اصول و کلیات کے درجے میں داخل ہو گئے ہیں ۔مثلاً سادگی،رنگینی،روانی،محاورہ،روز مرہ،عام فہم،مشکل و مغلق وغیرہ کو ان کے جداگانہ سیاق وسباق،اور ان کے حقیقی پس منظر میں رکھ کر دیکھا گیا ہے۔مثلاً سادگی کو ہی لیجیے۔سر سید اور حالیؔ کی سادگی مختلف ہے اسی طرح شررؔ اور شبلیؔ کی رنگینی اور رومان دو جداگانہ نوعتیں رکھتے ہیں۔ان میں سے کسی کو مردہ روایت کے طور پر اختیار نہیں کیا گیا بل کہ انھیں زندہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس جائزے میں معروضی نقطۂ نظر اپنانے کی کوشش میں بنیادی اصول یہ برتا گیا ہے کہ الفاظ اور الفاظ کے تعلق،الفاظ اور خیال کے باہمی رشتے،الفاظ،خیال اور جمالیات کے باہمی اختلاط اور اختلاف کی نشان دہی کر کے ایک نثر پارے کی صحیح صحیح قدر و قیمت کا تعین کیا جائے۔اس کوشش میں مجھے کیا کامیابی ملی ہے اس کا فیصلہ اربابِ نظر کے سر ہے۔''

(اُردو اسالیب نثر تاریخ و تجزیہ،امیر اللہ خاں شاہین،امیر نشاں سوامی پاڑہ،میرٹھ،اشاعت ثانی1985،صفحہ12تا13)

پروفیسر قمر رئیس نے،ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہین کے وقیع کارنامے ''اُردو اسالیب نثر ''کی اشاعت پر بہ صمیم قلب خیر مقدم کیا۔انھوں نے کتاب پر ''پیش نامے'' کے تحت اپنے تاثرات اور خیالات کا اظہار کیا۔پروفیسر قمر رئیس نے اس بات کا اعتراف بھی کیا کہ یہ کتاب اپنے موضوع کے اعتبار سے منفرد ہے۔کیوں کہ اس موضوع پر اربابِ حل و عقد نے اب تک بہت کم ہی توجہ مبذول کی ہے۔ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ اُردو ادب میں نثر کے مقابلے شاعری کی تنقید و تفہیم کے زیادہ اصول و معیار متعین کر لیے گئے ہیں اس لیے نثری کارناموں کے مطالعہ اور تجزیے کا حوصلہ کم ہی لوگوں کو ہوتا ہے۔پروفیسر قمر رئیس نے اس پیش نامے میں ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ کی بار بار ستائش اور تعریف و توصیف کی۔میں اس پیش نامے کا ایک پیراگراف قارئین ادب کی نذر کر رہا ہوں تاکہ قارئین خود اندازہ لگا سکیں کہ امیر اللہ خاں شاہین نے ''اُردو

اسالیب نثر"لکھ کر اُردو نثر نگاری کے باب میں کیا کارہائے نمایاں کیا ہے:

"اُردو نثر کے ارتقا اور اس کے اسالیب بیان پر جو چند وقیع اور کار آمد کتابیں موجود ہیں ان میں محمد یحییٰ تنہاؔ اور حامد حسن قادری کی تصانیف کو اولیت اور شرف قبولیت حاصل ہے انھوں نے پہلی مرتبہ اُردو کے نثری سرمایہ کی اہمیت اور نثری اسالیب کی رنگا رنگی کا احساس دلایا لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ کتابیں ترتیب کے اعتبار سے تاریخ سے زیادہ تر تذکرہ معلوم ہوتی ہیں ۔ان کے مقابلے میں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ اور پروفیسر رفیعہ سلطانہ کی تصانیف مختصر ہونے کے باوجود نثر کے طلبا کو زیادہ وقیع اور مستند معلومات فراہم کرتی ہیں،باوجود یہ کہ ان کی بھی کچھ محرومیاں اور مجبوریاں ہیں۔ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہین کو ان حقائق کا بڑی شدت سے احساس ہے اس اسی لیے جہاں انھوں نے اپنی کتاب میں ان تمام اساتذہ کے افکار و آرا سے استفادہ کیا ہے وہیں انھوں نے اس بات کی بڑی پوری کوشش کی ہے کہ اُردو نثر کے اسالیب کو جو مرقع وہ تیار کر رہے ہیں وہ ہر اعتبار سے جامع و محیط اور ممتاز و منفرد ہو۔اُردو نثر کے وہ گوشے جو بوجہ ان بزرگوں کی تصانیف میں جگہ نہ پا سکے تھے، مگر اسالیب کے تدریجی ارتقا کو دکھانے کے لیے ان کھوئی ہوئی کڑیوں کو دکھانا ضروری تھا۔چناں چہ انھوں نے اپنی تحقیقی اور تاریخی بصیرت کو کام میں لاکر انھیں بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے،اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے جہاں سو سے اوپر مطبوعہ تصانیف سے مدد لی وہیں کم و بیش 30 قلمی نسخوں سے استفادہ کیا ہے۔"

(اُردو اسالیب نثر تاریخ و تجزیہ،امیر اللہ خاں شاہین،امیر نشاں سوامی پاڑہ،میرٹھ،اشاعت ثانی1985،صفحہ6)

ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ کی تصنیف "تخلیق و تنقید" کی رنگا رنگی بھی قارئین کو اپنی جانب متوجہ کرنے میں کامیاب ہوئی۔اس کتاب میں شاہین صاحب نے شاعروں کے تنقیدی مطالعے کو اپنے مخصوص لب و لہجے اور تحقیقی و تنقیدی زاویے سے پرکھنے کی سعی کی۔موصوف نے ادبی غیر جانب داری کا دامن کبھی نہیں چھوڑا۔معاملہ چاہے بچوں کے ادب کا ہو یا اُردو غزل کا یا مولانا حالیؔ اور مولانا شبلیؔ کی دیو قامت شخصیت کا۔موصوف نے اپنے تنقیدی نقطہ نظر پر حرف نہ آنے دیا۔"تخلیق و تنقید"میں شامل مضمون 'اپنے وطن کے نغمہ گر۔اسماعیل میرٹھی'میں بچوں کی شاعری اور بچوں کے ذہنی ارتقا پر اظہار خیال کرتے ہوئے مرحوم شاہین صاحب رقم طراز ہیں:

"بچوں کے ذہنی ارتقا اور فکری بلوغ کے لیے ایسے ادب پاروں کی ضرورت ہوتی ہے جو کھیل ہی کھیل میں تقریباً ان جانے پن کے ساتھ معاشرتی پہلوؤں کی وضاحت کریں انھیں ایک ذمہ دار شہری بنانے میں مددگار ہوں۔وہ اپنی انفرادی صلاحیتوں سے بہ خوبی واقف ہو جائیں۔"(تخلیق و تنقید۔صفحہ43)

اسی کتاب میں موصوف نے اُردو غزل کے بارے میں جو تجزیہ کیا وہ عام تجزیوں سے بالکل علاحدہ اور چونکانے والا ہے۔لکھتے ہیں۔موصوف نے اُردو غزل کو آرٹ کا معراج اور مرصع سازی کی انتہا قرار دیا۔لکھتے ہیں:

"غزل کا سارا آرٹ،سارا کمال ہی اس کی رمزیت اور اشاریت ہے یعنی ایسے الفاظ جمع کیے جائیں اور مرصع کار کی طرح انھیں اس طرح پاس پاس بٹھایا جائے کہ پھر ان کا اِدھر اُدھر کرنا ممکن نہ ہو سکے۔"(تخلیق و تنقید صفحہ58)

اُردو شاعری کی طرح نثر پر بھی اس کتاب میں انھوں نے خوب تجزیے کیے ہیں۔ان کے تجزیے ٹھوس دلائل پر مبنی ہوتے ہیں۔کتاب کی ورق گردانی کرتے وقت قارئین کے اذہان کو یہی باتیں مسحور کر دیتی ہیں۔ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے مولانا الطاف حسین حالیؔ اور علامہ شبلیؔ نعمانی کے اسالیب اور نثری رنگا رنگی کی مفاہمت ،معنی و مطالب پر اپنے تاثرات کا اظہار مضمون 'اُردو اسالیب نثر ایک نظر میں"اس طرح کیا:

"حالیؔ اُردو ادب کے مہاتما گاندھی ہیں۔وہی ٹھنڈے دل و دماغ کی سیاست،وہی دھیما دھیما گوارا اسلوب جو دیر میں اثر کرتا ہے۔مگر تادیر قائم رہتا ہے۔آج خوش رنگ الفاظ کے سکّے شبلیؔ کے چلتے ہیں۔مگر سادگی کا نقرئی جادو حالیؔ کا چڑھ رہا ہے۔فی الاصل حالیؔ اور شبلیؔ کے اسالیب میں مفاہمت کی ضرورت ہے۔"(تخلیق و تنقید صفحہ105)

ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہین کا مرتب کردہ دیوانِ دلمیرؔ میرٹھی ادبی حلقوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔منور خاں متخلص دلمیرؔ

میر ٹھی کے اس کلیات میں میر ٹھ اور قرب و جوار میں بولی جانے والی کھڑی بولی میں کلام کہا گیا ہے۔اس کلیات کے منظر عام پر آنے سے ایک بولی جسے ٹھیٹھ اور گنوار کہہ کر مسترد کر دیا جاتا تھا ،کی ادبی حیثیت متعین کی گئی۔ بہادر شاہ ظفرؔ کے سامنے جب اس کلام کو پیش کیا گیا تو انھوں نے بھی کلام دلمیرؔ سے خوب لطف اندوزی حاصل کی۔ مولانا حالیؔ نے کلیات دلمیرؔ اور اس کی زبان، ادبی مقام اور مرتبے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

> "ایک موزوں طبع آدمی کو جس کی مادری زبان شہری فصیح اُردو ہو، بگڑی ہوئی اُردو سیکھ لینا اور اس میں اشعار موزوں کرنا زیادہ دشوار نہیں مگر جو بات دشوار اور سخت دشوار ہے۔۔۔وہ یہ ہے کہ جو مضمون ایک گنوار زبان میں ادا کیا جائے اس کا پیرایۂ بیان بھی گنواروں کے محدود خیالات سے متجاوز نہ ہو ۔۔۔ اس دیوان میں یہی وہ چیز ہے جو دلمیرؔ کے اصلی اور قدرتی شاعر ہونے پر یہ آواز بلند گواہی دیتی ہے"

(مشمولہ :امیر اللہ شاہین شخصیت اور فن،مرتب جلال انجم،ادارہ سہ ماہی ملاقات میر ٹھ1996، صفحہ127)

کلیات دلمیرؔ میر ٹھی اس بات کا بھی غماز ہے کہ دیہاتی سماج کے اندر بھی بہ صلاحیت شعرا موجود ہیں جنھوں نے اپنے عہد اور معاشرے کے حالات کو شاعری کی شکل عطا کی۔ یہ کلیات در اصل اُردو زبان کی اساس یعنی کھڑی بولی پر ہے۔اس کلیات کے مطالعے سے آپ کو بہ خوبی اندازہ ہو جائے گا کہ اُردو کے آغاز و ارتقا میں میر ٹھ کا کیا کردار رہا ہے۔ اس کلیات کی ترتیب و تدوین اور اس کے گراں قدر عالمانہ مقدمے نے مرحوم شاہین صاحب کی لسانیاتی صلاحیتوں کو پروان چڑھایا۔ لیکن افسوس اس بات کا ہے کہ یہ کلیات موصوف کی زندگی میں شائع نہ ہو سکا۔ڈاکٹر امیر اللہ شاہینؔ کی وفات کے بعد ان کی شریک حیات بیگم عثمانی شاہین نے اپنے شوہر کے خوابوں کو شرمندۂ تعبیر کرتے ہوئے اسے شائع کیا۔

ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہین نے بہ اشتراک ساہتیہ اکادمی ،سندھی صوفی شاعر سچلؔ سرمست کے کلام کو ترجمہ کر 1992میں شائع کیا۔ سچلؔ سرمست کا شعری سرمایہ چار زبانوں ،سندھی، سرائیکی، اُردو اور فارسی پر مشتمل ہے۔پروفیسر کلیان بی اڈوانی نے سچلؔ سرمست کی سوانح عمری کو ترتیب دیا تھا۔یہ ترجمہ ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ کی صوفیانہ کلام سے والہانہ محبت کا غماز ہے۔اس ترجمے کو پڑھ کر احساس ہی نہیں ہوتا کہ یہ ترجمہ ہے بل کہ قاری کو تالیف کا گمان ہوتا ہے۔اس کتاب میں شاہین صاحب نے سچلؔ سرمست کی مختصر و جامع سوانح و شخصیت کے علاوہ ان کے صوفیانہ گیت، کافی، اور جوگیانہ مجالس پر تحقیقی و تنقیدی نقطۂ نظر سے بحث کی ہے۔

ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے محمد یحییٰ تنہاؔ میر ٹھی کے نثر نگاروں پر لکھے گئے تذکرے "سیر المصنفین" کو تدوین کی کسوٹی پر پرکھنے کے بعد گراں قدر مربوط و مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع کیا۔اس مقدمے میں شاہین صاحب نے تحقیق و تدوین کا پورا حق ادا کیا۔ جہاں بھی اپنے تذکرے میں تنہاؔ میر ٹھی نے کوتاہی برتی اس کی گرفت موصوف نے کی۔ مثال کے طور پر تنہاؔ میر ٹھی نے سیر المصنفین میں شاعروں کے اسما کو غلط تحریر کیا(میر کاظم علی جواںؔ کو مرزاؔ، مرزا جان طپشؔ کو طیشؔ، محمد خلیل خاں اشکؔ کو محمد خلیل الہہ خاں اشکؔ اور منشی بنی نرائن جہاں کا تخلص جہاںؔ درج نہیں ہے)۔امیر اللہ خاں شاہینؔ نے اپنے مقدمے میں ان تمام امور پر سیر حاصل گفتگو کی۔ در اصل یہ مقدمہ ان کی بالغ نظری اور پختہ نثر نگاری کے علاوہ وسیع مطالعے کی ضمانت ہے۔

امیر اللہ خاں شاہینؔ کی سب سے پہلی کتاب "فن سوانح نگاری" کے عنوان سے بازار میں آئی۔ در اصل یہ کتاب اُردو طلبا کی علمی تشنگی اور ان کے سامنے بی۔اے، ایم۔اے کورس کے مکمل ہونے کے بعد کے خلاء کو پُر کرنا تھا۔اس کتاب میں زیادہ تر وہ مضامین شامل ہیں جو بی اے اور ایم اے کلاسیز میں پڑھائے جاتے ہیں۔اس میں پہلا مضمون پروفیسر محمد مجیب کے ڈرامہ " خانہ جنگی " سے متعلق ہے۔دوسرا مضمون راجیندر سنگھ بیدی کے افسانوی مجموعے "دانہ و دوام" پر رقم کیا گیا ہے۔ تیسرا مضمون "ناول کے عظیم کردار" کے تحت لکھا گیا ہے۔اس مضمون میں اُردو ناول نگاروں کے شاہ کار ناولوں اور ان کے اہم کرداروں پر بحث ہے۔چوتھا مضمون "پرتھوی راج راسو کی ادبی اہمیت" پر ہے۔پانچواں مضمون جون کی ٹی پلیٹس کی لغت نویسی کے حوالے سے ہے۔چھٹا مضمون دہلی یونی ورسٹی میں منعقد قومی اور وطنی شاعری کے سمینار کی روداد ہے۔اس کے بعد ادب کے چند مفروضے کے نام ایک ترجمہ شدہ مضمون شامل کتاب ہے۔اس کے بعد 'فن سوانح نگاری کے حوالے سے مضمون شامل ہے۔اس

میں فن سوانح نگاری کے اصول و ضوابط پر مفصل بحث کی گئی ہے۔اس کے بعد دو مضامین نکات خطاطی کے حوالے سے لکھے گئے ہیں ۔اور کتاب کے آخر میں ناول ایک چادر میلی سی پر تبصرہ پیش کیا گیا ہے۔اس طرح پوری کتاب طلبا کی ذہنی اور ادبی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کر رہی ہے۔

ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ کی میرٹھ کالج کی زندگی اور ان کے پڑھانے کے انداز، ساتھ ہی طلبا سے ان کے مراسم اور ان کی مجموعی ادبی خدمات کے بارے میں معین اختر نے جو تفصیلات بیان کی ہیں وہ قابل تعریف اور لائق تحسین ہیں۔لکھتے ہیں:

> ”موصوف کے پڑھانے کا انداز بہت ہی پیارا اور انوکھا تھا، اپنے مضمون پر زبردست عبور حاصل تھا۔ڈاکٹر علامہ اقبال آپ کے سب سے پسندیدہ شاعر تھے۔تعلیم کے ساتھ ساتھ مرحوم نے طلبا میں ادبی ذوق بھی پیدا کرنے کی کوشش کی۔اس کے لیے سال میں ایک دو بار کالج میں ادبی اجتماعوں کا اہتمام کیا اور ادبی رسائل کے لیے طلبا سے مضمون لکھواتے رہے۔جہاں تک ان کی ادبی خدمات کا تعلق ہے وہ ہمہ جہتی ہے۔آپ نے ہمیشہ دوسرے کاموں میں ادبی کاموں کو ترجیح دی اسی کا نتیجہ یہ رہا کہ آپ نے کئی معیاری کتابیں لکھیں اور مشاہیر حضرات کی ان کتابوں کو مرتب کیا جو مدتوں سے دستیاب نہیں تھی۔“

(امیر اللہ شاہین، جلال انجم، ادارہ سہ ماہی ملاقات میرٹھ، 1996، صفحہ 183)

المختصر! ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے زندگی بھر علم و ادب کو اپنا اوڑھنا اور بچھونا بنایا۔انھوں نے ہمیشہ طلبا اور تشنگان علم و ادب کی مدد کی۔جب تک موصوف حیات رہے میرٹھ کالج اور وطن عزیز کی اُردو سرگرمیوں کا محور، مرکز اور گہوارہ بنے رہے۔مرحوم شاہین صاحب شاعری کا بھی مذاق رکھتے تھے۔اسی مناسبت سے شاہینؔ تخلص اختیار کیا لیکن کبھی انھوں نے اپنے احباب پر اپنے شعری کمالات کو ظاہر نہیں کیا۔ہاں اتنا ضرور کیا جا سکتا ہے کہ ان کے متفرق اشعار کو یکجا کر کتابی شکل عطا کی جا سکتی ہے تاکہ ان کی شعری جہتوں کو منظر عام پر لایا جا سکے۔مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ سرزمین میرٹھ سے ایک سے بڑھ کر ایک لائق و فائق سخن ور اُٹھے جنھوں نے اپنے خونِ جگر سے سینچ کر اس بنجر زمین کو ایک خوب صورت سرسبز اور شاداب باغ کی شکل عطا کی۔ان سخن وروں کی کاوشوں کا ہی نتیجہ رہا کہ دوسرے شہروں کے ادبا و شعرا نے بھی اس سرزمین کو اپنا مسکن ثانی بنایا اور اُردو ادب میں میرٹھ کا نام ہمیشہ کے لیے روشن کیا۔بے شک آج ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ اس دنیا میں نہیں ہیں لیکن ان کی باتیں، یادیں، ملاقاتیں اور تخلیقات و تالیفات اُردو ادب کے پارکھوں کے ساتھ ساتھ طلبا کے لیے مشعل راہ سے کم نہیں۔اُردو ادب میں جب جب دبستانِ میرٹھ کے نثر نگاروں اور لسانیات پر کام کرنے والوں کا تذکرہ لکھا جائے گا تب تب امیر اللہ خاں شاہینؔ میرٹھی کے علمی و ادبی کارناموں کو ہمیشہ قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔بقول انیسؔ لکھنوی

اولاد سے جیا تین چار پست
باقی سخن سے نام سخن ور کا رہ گیا

☆☆☆

> پروفیسر گوپی چند نارنگ کے بعد ڈاکٹر ابن کنول نے بھی ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہین کی لسانیاتی تحقیق و تنقید کو قدر کی نگاہ سے دیکھا اور تحریر کیا کہ اُردو لسانیات کے موضوع پر چند معتبر کتابوں میں ان کی کتاب کا شمار ضرور کیا جائے گا۔کیوں کہ اس کتاب میں دہلی، لکھنؤ کے علاوہ دوسرے ادبی علاقائی مراکز اور علمی گہواروں پر بھی لسانیاتی گفتگو کی گئی ہے۔در اصل ڈاکٹر امیر اللہ خاں شاہینؔ نے ایسے مشکل ترین موضوعات پر کام کیا جن سے ناقدین اور محققین اکثر بچ کر صاف نکل جاتے ہیں۔

قصیدہ نگاری کے باب میں نقدِ ذوق کے بعض تسامحات

اقرا سبحان
ریسرچ اسکالر، شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ

شیخ محمد ابراہیم ذوق]۱۲۰۳ھ-۱۲۷۱ھ / ۱۷۸۸ تا ۱۸۵۴[دلی کے کابلی دروازے کے پاس ایک چھوٹے سے گھر میں رہتے تھے اور تمام عمر اسی چھوٹے سے گھر میں گذار دی۔ ذوق غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ذوق اپنے والد شیخ رمضانی کی اکلوتی اولاد تھے۔ مکتب میں ذوق کے استاد شاعر غلام رسول شوق تھے جن کی مناسبت سے ذوق نے اپنا تخلص اختیار کیا۔

اردو کی ادبی تاریخ میں شیخ محمد ابراہیم ذوق وہ نام ہے جس کو زوال آمادہ تہذیب کا نمائندہ قرار دیا جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ ذوق نے ایک مٹتی ہوئی صنف سخن پر طبع آزمائی کی یعنی وقت کا زیاں کیا۔ ذوق، قصیدہ اور اس صدی کے حوالے سے یہ بات اس قدر دھڑلے سے دہرائی جاتی ہے گویا کسی مسلمہ حقیقت کا اظہار یا کسی اسطورہ کا بیان کیا جارہا ہو۔ اس بات پر غور نہیں کیا جاتا کہ آخر کوئی شئے، کوئی فرد، کوئی ہستی، کوئی سماج، کوئی عہد، کوئی سلطنت زوال پر کیسے آمادہ ہو سکتی ہے؟ کوئی چیز روبہ زوال ہو سکتی ہے، زوال پذیر ہو سکتی ہے، لیکن زوال آمادہ کیسے ہو سکتی ہے؟ ذوق کے عہد میں قصیدہ ایک مٹتی ہوئی صنف سخن ہے، اس بات کو کہنے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ اس عہد میں ذوق یا ان کے بعد کے شعرا کا اس صنف میں طبع آزمائی کرنا، صنف کو زندہ رکھنے کی کوشش سے عبارت ہے۔ ظاہر ہے اس نتیجے سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ بڑا شاعر ہو یا اہم شاعر، قادر الکلام شاعر ہو یا مقتدی شاعر، چھوٹا شاعر ہو یا غیر اہم شاعر، ان سب کی صنف قصیدہ پر طبع آزمائی کا سب سے بنیادی مقصد اپنے شاعرانہ کمالات کا اظہار تھا۔ اور اس عہد میں قصیدہ گوئی کو شاعرانہ کمالات کے اظہار کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ علامہ شبلی نعمانی نے شعر العجم کی پانچویں جلد میں درست ہی لکھا ہے کہ مختلف شاعرانہ مضامین کے لیے قصیدہ سب سے بڑا میدان ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ قصیدہ کسی زوال آمادہ تہذیب کی مٹتی ہوئی صنف سخن نہیں ہے اور نہ ہی ذوق اس کے نمائندہ۔ یہ نمائندگی کی بات بڑی سنجیدگی کا تقاضہ کرتی ہے لیکن اسے یوں ہی رواروی میں کہہ کر عبارت آرائی کا ذریعہ بنادیا جاتا ہے۔

ذوق کی قصیدہ نگاری کے حوالے سے عام طور پر دو باتیں کہی جاتیں ہیں جو کہ یکسر متضاد ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ مرزا محمد رفیع سودا کے بعد شیخ محمد ابراہیم ذوق اردو قصیدے کے سب سے بڑے شاعر ہیں، یعنی سودا کی طرح ذوق بحیثیت شاعر قصیدے کے مرد میدان ہیں۔ دوسری بات یہ کہ قصیدہ گوئی کے اعتبار سے ذوق محض ایک مقلد شاعر ہیں اور انھوں نے اپنے قصائد میں کسی جدت سے کام نہیں لیا۔

ہم ذرا پہلی بات پر غور کرتے ہیں۔ اگر سودا کے بعد ذوق ہی قصیدے کے تنہا یا قدرے غنیمت شاعر ہیں تو ذوق کو سودا کے بعد قصیدے کا بڑا شاعر کہنا ہمارا مجبوری ہے۔ لیکن یہ تاریخی حقیقت نہیں اور نہ ہی ذوق کے بارے میں یہ قائم کرنا ہماری ادبی تاریخ کی کوئی مجبوری۔ اگر سودا اور ذوق کے درمیان سرسری طور پر چند اہم شاعروں کا بطور قصیدہ گو ذکر کیا جائے تو میر، انشا اور مصحفی کا نام آئے گا۔ ایسے استاد شعرا کے ہوتے ہوئے قصیدہ گوئی میں سودا کے بعد ذوق کا رتبہ تسلیم کرنا محض تقلید کا شاخسانہ نہیں ہو سکتا۔ جدت سے ہماری کیا مراد ہے یا یہ کہ کسی شاعر کی جدت سے ہم کیا توقع کرتے ہیں۔ اگر جدت سے ہماری مراد موضوع یا ہیئت کی تبدیلی یا انداز بیان کی تبدیلی ہے تو ذوق ہی کیا اردو کے تقریباً ہر

شاعر کے بارے میں یہی کہنا پڑے گا کہ صرف تقلید سے کام لیا۔ کیوں کہ یہ بات تو سبھی جانتے ہیں کہ اردو شاعری نے بڑی اور اہم اصناف سخن میں صرف مرثیہ گوئی کو چھوڑ کر ہر اعتبار سے فارسی شاعری اور فارسی کے شعرا کا تتبع کیا ہے۔ اور قصیدہ کے ضمن میں یہ بات تو کہی ہی جاتی ہے کہ سودا نے فارسی قصائد کا تمام عرق نچوڑ کر رکھ دیا تھا۔ یہ بات درست بھی ہے لیکن پھر وہی بات پیدا ہو گی کی سودا کی جدت کیا ہے؟ میں ایک مثال پیش کرتی ہوں جس کی طرف محمود الٰہی نے اشارہ کیا ہے۔ عرفی کا ایک شعر ہے۔

منادیے است بہر سو کہ اے خواص و عوام
مئ نشاط حلال و شراب غصہ حرام

مرزا سودا کہتے ہیں۔

صباح عید ہے اور یہ سخن ہے شہرۂ عام
حلال دختر رز بے نکاح و روزہ حرام

ظاہر ہے مضمون عرفی کا ہے، سودا نے تتبع کیا لیکن بات کو الگ ڈھنگ سے کہنے کی وجہ سے مضمون آفرینی کی جو فضا پیدا ہوئی ہے اس کی وجہ سے سودا نے عرفی سے بازی مار لی۔ سودا کے شعر میں موجود لفظی رعایتوں اور مناسبتوں اور صنعتوں کی وجہ سے جو حسن پیدا ہوا ہے وہ سودا کی جدت ہے۔

لہٰذا جدت سے ہماری مراد اگر، مضمون سے مضمون بنانے کی ہے، ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی ہے تو اس اعتبار سے ہمیں یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ سودا جیسے عظیم قصیدہ گو شاعر کے بعد ذوق نے اس طرز عمل میں کتنی کامیابی حاصل کی ہے۔ اس سوال کے حل کے لیے میں بہت زیادہ مثالیں نہیں دوں گی کیوں کہ مضمون کی تیاری کے لیے نہ تو اتنا وقت ہی ملا اور نہ ہی یہاں اس کا موقع ہے۔ یہاں میں صرف ''کاشف الحقائق'' از امداد امام اثر کے حوالہ پر اکتفا کروں گی۔ اثر نے ذوق کی قصیدہ نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سودا کے بعد قصیدہ گوئی میں ذوق کا نمبر ہے۔ ذوق کی مضمون آفرینی میں کوئی شک نہیں، خلاقِ سخن میں کوئی گفتگو نہیں، فکر بہت عالی ہے، بندش مضامین استادانہ ہے اور ادائے مطلب کی روش خوب اور مرغوب ہے۔ امداد امام اثر کو ذوق سے بس ایک ہی شکایت ہے کہ ان کے کلام میں نیچرل کلام کی دل آویزی نہیں ہے۔ اثر کی ان آرا سے قطع نظر میں سودا اور ذوق کے اس قصیدے کے چند اشعار پیش کرنا چاہوں گی جس کی تشبیب کو امداد امام اثر نے موازنے کے لیے منتخب کیا ہے۔ سودا نے اپنے ایک قصیدے کی تشبیب میں خوشی سے مکالمہ کیا ہے، اسی طرح ذوق نے بھی خوشی سے مکالمہ کیا ہے۔ ظاہر ہے تشبیب کی نوعیت تو یکساں ہے، لیکن انداز بیان اور ادائے مطلب کی روش جدا ہے۔ سودا کی تشبیب کے اشعار ہیں۔

ناگنی پیچ میں آ ان کے نہ مانگے پانی
کھیل جاوے وہیں کالا جو ڈسے ان کی لٹک
جبیں ایسی کہ جگر ماہ کا ہو جاوے داغ
اس کی تشبیہ سے جب اس کو تجاوز دے فلک
قتل کرنے کا یہ جوہر نہ ہو شمشیر کے بیچ
اس کے ابرو سے مشابہ نہ بناویں جب تک

سودا نے جس شاعرانہ صناعی اور خلاقی کا مظاہرہ کیا ہے اور جس مبالغے سے کام لیا ہے، جن رعایتوں، مناسبتوں اور لفظی انسلاکات کو برتا ہے وہ ذوق کی تشبیب میں نہیں ہے لیکن اشعار کے ذریعے یہ بات تو واضح ہو ہی جائے گی کہ معاملہ محض تقلید کا نہیں ہے۔ ذوق کہتے ہیں۔

نگاہ ساغر کش تماشا بیاضِ گردن صراحی آسا
وہ گول بازو وہ گورے ساعد وہ پنجہ رنگیں بخونِ مرجاں
کمر نزاکت سے لچکی جائے کہ ہے نزاکت کا بار اٹھائے
اور اس پہ سونور لہر کھائے پھر اس پہ ہیں دو قمر فروزاں

ذوق نے سودا کی تشبیب کے ہوتے ہوئے اپنی تشبیب میں جو جدت پیدا کی ہے وہ اشعار سے واضح ہے۔ یہ ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے سے عبارت ہے۔ ہماری کلاسکی شاعری مضمون پر مضمون بنانے کے عمل کا نام ہے۔ ظاہر ہے سودا جیسی صناعی نہیں لیکن سودا کی جعد اور ذوق کی زلف میں فرق ہے۔ زلفوں کو سونور کہنا اور پھر لہرانا نہ صرف سودا سے مختلف انداز بیان اختیار کر کے جدت کوشی کا مظہر ہے بلکہ ذوق کی قوت متخیلہ پر بھی دال ہے۔ ہماری تنقید ادائے مطلب کی اس روش اور اس طرز بیان کو لاکھ مصنوعی اور غیر فطری کہے لیکن جدت اور شاعرانہ حقیقت کا اظہار اپنی جگہ موجود ہے۔

☆☆☆☆

ادب، آزادئ نسواں اور سماج

رفیع ا لدین
ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی

سماج کسی ایک شخص یا کسی ایک خاندان کا نام نہیں بلکہ یہ کئی خاندان اور معاشرے کے مختلف طبقات سے تشکیل پاتا ہے جس میں مختلف مذاہب اور اقوام کی شمولیت ہوتی ہے۔ چونکہ عورت بھی اسی سماج کا ایک لازمی عنصر ہے اوراس کی حیثیت صرف ایک عورت کی ہی نہیں ہے بلکہ وہ ایک مصنفہ اور شاعرہ، فلسفی، صحافی اور دیگر حیثیت کی مالک بھی ہے۔ وہ بھی ذہنی اعتبار سے مردوں سے کچھ کم نہیں ہیں، اس لیے معاشرے کی بگاڑ اور اس کی اصلاح اور فلاح و بہبود کی ذمہ داری دونوں پر برابر عائد ہوتی ہے ۔معاشرے کی ذمہ داری سے جس طرح سے ایک مرد دست بردار نہیں ہو سکتا ہے بالکل اسی طرح ایک عورت بھی اس ذمہ داری سے خود کو الگ نہیں کر سکتی ہے ۔بلکہ بعض معاملوں اور موقعوں پر ان کی ذمہ داریاں کچھ زیادہ ہی ہو جاتی ہیں۔ اس لیے ان کی تھوڑی سی غفلت اور لا پرواہی پورے معاشرے کو زوال پزیر کر سکتی ہے ۔ایک صحت مند معاشرے کی تشکیل کے لیے ضروری ہے کہ خواتین کو تعلیم سے آراستہ کیا جائے۔ بچے اپنی ابتدائی تعلیم کا آغاز ماں کی گود سے کرتے ہیں اور بچپن میں اپنا زیادہ تروقت اپنی ماں کے ساتھ صرف کرتے ہیں۔ اس لیے بچوں کی بہتر تعلیم و تربیت کے لیے عورتوں کا تعلیم یافتہ ہونا بے حد ضروری ہو جاتا ہے۔ ماں دنیا کی واحد ایک ایسی شخصیت ہے جو اپنے بچوں کی بہتر طریقے سے تربیت کر کے ایک مہذب اور خوش حال خاندان کی تشکیل کرتی ہے۔ اسی مہذب خاندان سے ایک مہذب معاشرہ وجود میں آتا ہے۔ اس مہذب معاشرے سے نکلنے والے بچے ہی ملک کے بہترین شہری بنتے ہیں ۔کسی بھی ملک یا سماج کا مستقبل کیسا ہو گا یہ اس بات پر منحصر ہے کہ اس ملک یا سماج کی عورتیں کتنی تعلیم یافتہ ہیں ۔ چوں کہ ادب سماج کا آئینہ دار ہوتا ہے، ادیب اسی سماج کا ایک لازمی عنصر ہے۔ اس لیے وہ سماج میں ہونے والے واقعات و حادثات کو اپنے تجربات و مشاہدات کی بنیاد پر کسی فن پارے کی تخلیق کرتا ہے۔ ادب سماج میں انسانی زندگی کے رنگارنگ مظاہر اور معنی خیز انسانی جذبات کا مرقع ہے۔ اس لیے اس کی ایک حیثیت سماجی دستاویز کی بھی ہے۔ ادیب ہوں یا فلسفی یا مذہبی رہنما سبھی عورتوں کے بارے میں اپنے تجربے اور مشاہدے سے منفی و مثبت خیالات کا اظہار کرتے آئیں ہیں۔ ہندو پرانوں میں یہ کہا گیا ہے کہ شراب کی تین اقسام میں ایک عورت ہے جو سب سے زیادہ نشہ آور ہے۔ زہر کی سات اقسام میں سے سب سے زیادہ زہریلی عورت کو کہا گیا ہے۔ رومن میں عورتوں کی حیثیت صرف ایک جائیداد کی تھی۔ اُن کے یہاں شوہر اپنی بیوی کو قتل بھی کر سکتا ہے۔ اسلام سے قبل عرب میں عورت ذات سے نفرت کی جاتی تھی لڑکیوں کو پیدا ہوتے ہی زندہ در گور کر دیا جاتا تھا۔ یونانی جو کہ علم کے معاملے میں دنیا میں سب آگے تھے باوجود اس کے وہ عورت کو شیطان مانتے تھے۔ یونانیوں کا یہ خیال تھا کہ سانپ کے کاٹنے کا علاج تو ممکن ہو سکتا ہے لیکن عورت کے شر کا علاج ناممکن ہے۔ سقراط کے نزدیک عورت ایک ایسا درخت ہے جو دیکھنے میں تو خوبصورت ہے لیکن جب کوئی جاندار اس درخت کے پھل کو کھاتا ہے تو اس کی موت ہو جاتی ہے۔ روسو کے مطابق عورت صرف ایک کھلونا ہے دجال وقت کی راحت کا بچھونا ہے۔ ایسے بہت سے فلسفی، مذہبی رہنما اور ادیب و شاعر گذرے ہیں جو عورتوں کے متعلق اس طرح کے منفی خیالات رکھتے تھے لیکن عورتوں کے بارے میں اچھے اور عظیم

خیال رکھنے والوں کی بھی کمی نہیں ہے۔ حضرتِ شیخ سعدی عورت کو جواہرات کا خزانہ بتاتے ہیں، تو حضرتِ عمر فاروقؓ عورتوں کے متعلق قول ہے کہ نیک عورت سے بڑھ کر دنیا میں کوئی نعمت نہیں ۔ روندر ناتھ ٹیگور کا خیال ہے کہ عورت جب تک زندہ رہتی ہے محبت اور ہمدردی کا سرچشمہ رہتی ہے۔ پوری دنیا میں عورتوں کی آزادی اور ان پر ظلم وستم کا یہ مسئلہ کوئی نیا نہیں ہے۔ یہ مسئلہ زمانۂ قدیم سے مسلسل چلا آرہا ہے۔ یہ بڑے افسوس کی بات ہے کہ ہمارے سماج میں شروع سے ہی عورتوں کی ناقدری کی جاتی رہی ہے ۔ان کو روزِ ازل سے ہی چیز دیگر است خیال کیا جاتا رہا ہے۔ آدمؑ کی بائیں پسلی سے پیدا ہوئی حوا کی یہ بیٹی ہمیشہ سے استحصال کی شکار رہی ہے۔ چاہے وہ سیتا ہوں یا ساوتری، رادھا ہوں یا نیلم، زلیخا ہوں یا مریم، فاطمہ ہوں یا عائشہ سب کے ساتھ یکساں سلوک کیا جاتا ہے۔ سماج میں اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ مرد اپنی بیویوں کو پیر کی جوتی سمجھتے ہیں لیکن اس کے باوجود بھی عورتیں ہمیشہ مردوں کے دکھ درد میں برابر کی شریک رہتی ہیں۔ وہ اپنے شوہر کو خدا کی عطا کی ہوئی سب سے بیش بہا قیمتی جوہر تسلیم کرتی ہیں۔ علاوہ ازیں ہر مذہب میں عورتوں کے لیے یہ حکم ہے کہ وہ اپنے شوہر کا ادب و احترام کریں۔ ہندو مذہب میں تو شوہر کو پتی پر میشور تک کہا گیا ہے اور عورتوں کو بھوگ کی وستو یعنی کی استعمال کرنے کی شئے سمجھا گیا ہے۔ ہندی کے مشہور اور معروف صوفی شاعر کبیر اور تلسی بھی عورتوں کو ذلیل وحقیر سمجھتے ہیں کبیر لکھتے ہیں کہ:

کَبِرا تِن کی کون گتی، نِت ناری کے سنگ
یا تَن کی جھائیں پرے، کالا ہوت بھوجنگ

تشریح:۔ کبیر کہتے ہیں کہ ایسے لوگوں کی حالت رحم کے قابل ہوتی ہے جو ہر وقت عورتوں کی صحبت میں رہتے ہیں ۔ عورتوں کی پرچھائیں پڑنے سے تو سانپ بھی سیاہ ہو جاتا ہے تو آدمی کی کیا بساط ہے۔

تلسی بھی کبیر سے کچھ کم نہیں نظر آتے ہیں۔ رامائن میں ایک جگہ ایک کردار سے عورتوں کے متعلق کہلواتے ہیں کہ:

ڈُھول، گنوار، شودر، پَشُو ناری
سَکل تاڑَنا کے ادِھکاری

عورتوں کے بارے میں اس طرح کی باتیں کرنے والے صرف چند شاعر یا مصنف نہیں ہیں بلکہ ایسے بہتوں کی مثال دی جا سکتی ہے اور یہ باتیں صرف ہندی ادب میں ہی نہیں بلکہ دنیا کی سبھی زبانوں کے ادب میں پائی جاتی ہیں۔ ہمارا اردو ادب بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ اکبر الہ آبادی نے تو عورتوں کی جدید تعلیم کے خلاف ایک بغاوت ہی چھیڑ دی تھی۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبرؔ زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا (اکبرؔ)

پوچھا جو ان سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کے پڑ گیا

اس کے برعکس علامہ شبلیؔ اور مولانا الطاف حسین حالیؔ نے خواتین کو جدید تعلیم سے آراستہ کرنے پر زور دیا اور حقوق نسواں کی پر زور حمایت بھی کی۔ شبلی تعلیم کے میدان میں جس طرح جدت پسند تھے اسی طرح انھوں نے عورت کو تعلیم یافتہ بنانے پر بھی زور دیا۔ شبلیؔ کی خواہش تھی کہ عورتیں سیاسی، سماجی، تعلیمی اور قومی تحریکوں میں بھی برابر شریک ہوں۔ وہ عورتوں کو گھر کی چہار دیواری میں قید دیکھنا پسند نہیں کرتے تھے۔ لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ وہ خواتین کی تعلیم اور تحریک نسواں کے متعلق زیادہ بات نہیں کر سکے کیونکہ ان پر بہت سی ایسی ذمہ داریاں تھیں جس سے وہ خود کو الگ نہیں کر سکے اور ہمارے علمائے کرام بھی نہیں چاہتے تھے کہ شبلی تعلیم نسواں اور ان کی آزادی کی بات کریں۔ اگرچہ شبلیؔ یوروپ نہیں گیے تھے، لیکن انھوں نے مصر، روم اور شام کا سفر کیا تھا اور وہ عالمی سطح پر ہونے والی آزادیِ نسواں کی تحریکات سے باخبر تھے۔ اس لیے شبلیؔ نے اپنے سفر نامہ ''روم ومصر وشام'' میں ٹرکی کی عورتوں کے متعلق جو تاثرات بیان کیے ہیں، اس سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ تحریک آزادیِ نسواں کے بارے میں ان کے کیا خیالات تھے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''عورتوں کی سوسائٹی اگرچہ مردوں سے الگ ہے اور کوئی عورت کسی غیر مرد سے بجز خاص حالتوں کے بات تک نہیں کر سکتی۔ لباس بالکل یوروپین ہے لیکن جب باہر نکلتی ہیں تو نہایت ڈھیلا ڈھالا ریشمی گون پہن لیتی ہیں۔ جو گردن سے لے کر پاؤں تک ہوتا ہے۔ بدن کی ہیئت تک معلوم نہیں ہوتی۔ دونوں آنکھیں اور ناک کی جڑ اور کسی قدر آنکھوں کے

نیچے کی سطح کُھلتی ہے۔یہ رومال باریک ململ کے ہوتے ہیں
۔کوئی شخص پاس سے آنکھ جما کر دیکھے تو چہرہ کا رنگ معلوم ہو
سکتا ہے لیکن ایسی جرأت کون کر سکتا ہے۔"[۱]

عورتوں کی آزادی ان کی عظمت اوران کی اہمیت کی مدح سرائی بہت سے اردو شعرا نے اپنی شاعری میں دل کھول کر کی ہے۔کچھ لوگوں نے تو اپنی نظم کا عنوان ہی "عورت" رکھ دیا ہے مثلاً کیفیؔ اعظمی، اخترؔ شیرانی، علی سردار جعفری علامہ اقبال وغیرہ۔ علامہ اقبالؔ کا خیال ہے کہ بغیر عورت کے یہ دنیا بے رنگی ہے۔اس لیے اپنی نظم "عورت" میں وہ لکھتے ہیں کہ:

وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ
اسی کے ساز سے ہے زندگی کا سوزِ دروں
شرف میں بڑھ کر ثریا سے مشتِ خاک اس کی
کہ ہر شرف ہے اسی درج کا درِ مکنوں !
مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی، لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں

علی سردار جعفری اپنی ایک نظم "عورت" میں عورت کی اہمیت کا احساس دلاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

یہ مانا محبت کی منزل ہے عورت
تڑپتا مچلتا ہوا دل ہے عورت
پر اس کی زماں و مکاں اور بھی ہیں
ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

اس سلسلے میں کیفیؔ اعظمی کے شعر کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ کیفیؔ اعظمی لکھتے ہیں کہ:

قدر اب تک تری تاریخ نے جانی ہی نہیں
تجھ میں شعلے بھی ہیں بس اشک افشانی ہی نہیں
تو حقیقت بھی ہے، دلچسپ کہانی ہی نہیں تیری ہستی بھی
ہے اِک چیز، جوانی ہی نہیں
تو فلاطوں و ارسطو ہے
تو زہرا پرویں
تیرے قبضے میں ہے گردوں، تیری ٹھوکر میں زمیں

اتنا سب کچھ لکھے جاتے رہنے کے باوجود بھی خواتین کی حالت میں کچھ خاص بہتری نہ ہو سکی۔ تاریخ گواہ ہے کہ عورتوں پر ظلم و ستم کی یہ کہانی پوری دنیا میں ایک جیسی ہے۔اس نازک اندام عورت کی حالت دورِ قدیم میں بھی کچھ زیادہ بہتر نہ تھی اور نہ ہی آج اس کی حالت زیادہ بہتر ہے۔اُس وقت بھی ان پر طرح طرح کے مظالم کیے جاتے رہے ہیں۔ ان کو زنجیروں میں رکھا گیا کیونکہ ان کے نزدیک عورت ہوا، پانی، روشنی اور گھاس کی مانند استعمال کی شئے تھی ، جسے ہر شخص اپنی ضرورت اور خواہش کے مطابق استعمال کرتا رہا۔یورپ جیسے ترقی یافتہ اور روشن خیال ممالک میں بھی عورت مساوات کے حقوق سے محروم تھیں۔ہمارے وطن عزیز ہندستان میں بھی نوزائدہ بچی کو زندہ ٹوکری میں رکھ کر دریا برد کر دیا جاتا تھا۔ ستی رسم کے تحت بیوی کو اپنے شوہر کے ساتھ جلنے کے لیے مجبور ہونا پڑتا تھا۔ عورتوں کے متعلق یہ چند باتیں دیگر ممالک اور ان کی تہذیب کے متعلق ہیں لیکن عرب ممالک میں تو عورتوں سے ان کے جینے کے حق کو بھی چھین لیا گیا تھا۔وہاں بچیاں پیدا ہوتے ہی در گور کر دی جاتی تھیں۔وہ عورتیں جو لڑکی کو جنم دیتی تھیں معلونہ کہلاتی تھیں۔لیکن جب نبی کریم ﷺ اس دنیا میں جلوہ افروز ہوئے تو یہ ساری برائیاں دھیرے دھیرے کر کے ختم ہوئیں اور اسلام نے عورتوں کو وہ مقام عطا کیا جو کسی دوسرے مذاہب میں اس کو میسر نہیں۔اسلام کے مطابق پوری دنیا سامانِ زندگی ہے جس میں سب سے بہترین سامان پاکیزہ عورت ہے۔ نبی کریم ﷺ نے عورت کو اس کے تمام حقوق سے مالا مال کیا۔ تمام مذاہب سے الگ ہٹ کر عورت کو نان و نفقہ بھی دیا۔ایسے بہت سے حقوق جو خواتین کی بہتر زندگی کے لیے مفید اور کار آمد ہیں ،اسلام نے انھیں عطا کیا ہے۔ یہاں ایک بات جو ہندو اور مسلم دونوں مذاہب میں مشترک ہے وہ یہ ہے کہ ہندو اور اسلام دونوں مذاہب میں عورت کو ایک شئے سمجھا گیا ہے، لیکن فرق یہ ہے کہ اسلام صرف ایک شئے ہی نہیں بلکہ پاکیزہ شئے تصور کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ نان ونفقہ اور والدین کی جائیداد میں حصہ دار اور دیگر حقوق بھی دیتا ہے۔ اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ بدھ اور جین مذاہب پر بھی ایک طائرانہ نظر ڈالی جائے، کیوں کہ یہ بھی بہت قدیم ہیں اور ان دونوں مذاہب کے ماننے والے بھی ہمارے ملک ہندستان کے شہری ہیں اور انھیں بھی مسلمانوں کی طرح اقلیت کا درجہ حاصل ہے۔ جین مذہب دو شاخوں میں منقسم ہے۔اس کی ایک شاخ کو سیوتمبر اور دوسری شاخ کو دیگمبر کہتے ہیں ان دونوں شاخوں میں عورتوں کی عظمت اور ان کے وجود کے متعلق ایک

رائے نہیں ہے۔ دیگمبر شاخ سے عقیدت رکھنے والے عورتوں کو روحانی اعتبار سے کمتر تصور کرتے ہیں جبکہ سیوتمبر کے ماننے والوں کا خیال اس کے بالکل برعکس ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ عورتیں روحانی اعتبار سے مردوں سے کسی بھی طرح کم نہیں ہیں ۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ جین مذہب اس وقت وجود میں آیا جب ہندو مذہب میں برہمنزم کا بول بالا تھا۔ برہمنوں نے ہندوؤں کو ذات پات کی بنیاد پر مختلف طبقوں میں تقسیم کر رکھا تھا۔ اس میں مرد اور عورتیں دونوں برہمنوں کے ظلم اور زیادتی کے شکار تھے ، لیکن مردوں کی بہ نسبت عورتوں پر ظلم کا تناسب زیادہ تھا۔ خاص طور پر وہ عورتیں جو نچلے طبقے سے تعلق رکھتی تھیں وہ کچھ زیادہ ہی ان کی زود و کوب کا شکار تھیں۔ ان حالات سے جینی بھی اثر انداز تھے اور وہ اس طرح کے تلخ ماحول سے نکلنا چاہتے تھے۔ اس لیے وہ برہمنوں کی اس کٹر سوچ سے معاشرے کو آزاد کرانے اور عورتوں کی فلاح و بہبود اور ان کی بقا کے لیے مسلسل کوشاں تھے۔ چنانچہ مہاویر نے عورتوں کے حقوق کی پامالی اور بدحالی پر آواز اُٹھائی اور انھیں اس پامالی سے آزاد کرانے کی کوشش بھی کی۔ اس کوشش کا نتیجہ یہ ہوا کہ جین مذہب میں خیالات کی وسعت پیدا ہوئی اور عورتوں کے بنیادی حقوق پر بھی توجہ دی جانے لگی۔ انھیں تعلیم و تعلم کی طرف رجوع کیا گیا اور کچھ مذہبی اختیارات بھی دیئے گیے اور فنونِ لطیفہ سے بھی ان کو منسلک ہونے کا موقع ملا۔ رقص و موسیقی اور شعر و شاعری میں بھی حصہ داری عطا ہوئی۔ لہٰذا اب انھیں کچھ آزادی میسر ہوئی جس سے کہ وہ سماج میں مردوں کے شانہ بہ شانہ ایک معیاری زندگی بسر کر سکیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر وہاب اشرفی آمنہ تحسین کی کتاب کے ایک اقتباس کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"جین مت عورتوں اور مردوں دونوں کی راہبانہ زندگی پر بہت زور دیتا ہے اور مذہبی تنظیمیں یعنی جو سنگھ ہوا کرتے تھے ، ان میں راہبوں اور راہباؤں دونوں کی تعداد تقریباً مساوی ہوا کرتی تھی۔ اجتماعی زندگی میں عورت کا ایک اہم مقام دیا گیا ہے۔ اسے قیادت کا مقام بھی حاصل ہے بہ حیثیت مجموعی مذہبی تعلیم اور رہبانیت کی عورتوں کو اجازت ہے اور انھیں موکش (نجات) حاصل کرنے کا پورا پورا حق دیا گیا ہے۔ بعض فرقوں کا یہ خیال ہے کہ عورت چونکہ بعض جسمانی ، ذہنی نقائص اور مختلف کمزوریاں رکھتی ہے اسی لیے اسے نجات حاصل کرنے کے لیے مرد کی حیثیت سے دوبارہ جنم لینا پڑتا ہے لیکن جین مت کے عقیدے کے مطابق کسی کو بھی موجودہ جنم میں ہی نجات حاصل نہیں ہوتی اس لیے ممکن ہے کہ عورت دوسرے جنم میں مرد کی حیثیت سے پیدا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ جین مت میں اس خیال کو زیادہ اہمیت نہیں دی گئی۔

اکثر مذاہب میں عورتوں کو ترغیب دینے والی اور شہوت بھڑکانے والی کی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے۔ اسے مکار، دھوکے باز ،دوگلی، نا قابلِ اعتماد اور سازشی قرار دیا جاتا ہے۔ ایسا تصور جین مت کے پاس بھی رہا ہے تاہم اس کا مقصد یہ رہا ہے کہ راہبوں کو خبر کیا جائے کہ وہ عورت سے دور رہیں تاکہ ان کے خیالات اور عمل متاثر نہ ہونے پائے اور پوری طرح پاکیزہ رہے۔ جین مت میں کثیر زوجگی ممنوع ہے۔ بیوہ کو دوسری شادی کی اجازت نہیں ہے۔ اس کے صبر و تحمل کی قدر کی جاتی ہے ،اس پر سادہ زندگی گذارنے کی ذمہ داری ہوتی ہے۔ شوہر کے مرنے کے بعد وہ اس کی جائیداد کی مالک ہو سکتی ہے۔ وہ راہبہ بھی بن سکتی ہے۔ ماں کی حیثیت سے عورت کو خاندان میں اہم مقام حاصل ہے جبکہ عورتوں پر خاندان کی زائد ذمہ داریوں کا بوجھ بھی عاید ہے۔" ۲؎

بدھ مذب کا وجود بھی جین کی طرح برہمنزم کے ردِ عمل کے طور پر ہوا۔ اس عہد میں بھی برہمنزم اپنے عروج پر تھا۔ برہمنزم کی بدعنوانیوں اور زیادتیوں نے نچلے طبقے کے لوگوں کی زندگی کو تباہ و برباد کر دیا تھا۔ پسماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والی چمار اور اس قسم کی دوسری عورتیں ذلت کی زندگی گذارنے پر مجبور تھیں۔ اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھنے والی عورتوں کے حالات بھی بہتر نہیں تھے۔ منواسمرتی کے قوانین نے نچلے طبقوں کے لیے نہ تو دنیا میں کوئی جگہ دی اور نہ ہی دین میں۔ اس قوانین کے تحت نچلے طبقے کے لوگوں کو نہ تو مندر میں جانے کی اجازت تھی اور نہ ہی پاکیزہ اور مقدس کتابوں کو پڑھنے کا حق تھا۔ جو آج بھی بدستور جاری ہے۔ برہمنوں کے نزدیک نچلی ذاتیوں کا کام صرف خدمت کرنا اور ان کے ہر حکم کی تعمیل کرنا تھا۔ بدھ مذہب نے مساوات کا پیغام دیا ۔ اس مذہب کے تحت ہر انسان کو چاہے وہ مرد ہو یا عورت برابری کا مقام دیا گیا۔ عورتیں بھی عبادت گاہوں میں جا سکتی تھیں اور بھکشونی بھی بن سکتی تھیں بلکہ بزرگ اور معمر عورت بھکشونی اتنی

محترم سمجھی جاتی تھیں کہ کم عمر کے بھکشو اس کے آگے اپنا سر جھکا سکتے تھے۔ گویا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں پر عورت اور مرد میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نچلے طبقے کے لوگوں کو اس مذہب میں اپنے لیے راحت اور اطمینان کے مواقع دکھائی دیئے۔ اس لیے یہ لوگ بڑی تیزی سے ہندو مذہب ترک کر کے بدھ مذہب کو اختیار کرنے لگے۔ یہ عمل برہمنوں کو ناگوار لگا۔ اس لیے انھوں نے اس کو قابو کرنے کی بھرپور کوشش کی، باوجود اس کے جو اثرات بدھ مذہب میں ظاہر ہوئے وہ قابلِ تعریف تھے۔ اس سلسلے میں وہاب اشرفی یوں رقم طراز ہیں:

> "یہاں یہ امر صاف تھا کہ عورتیں مردوں کے شانہ بہ شانہ ہر طرح کی تعلیم حاصل کر سکتی تھیں اس حد تک کہ تفریق گویا عملاً ختم ہو چکی تھی یہ اور بات ہے کہ ہندو دھرم نے تفریق کو اپنے قابو میں رکھا تھا۔ اس لیے یہ صورت عام نہیں ہو سکتی تھی۔ بدھ مت میں بہت سی ایسی تحریکیں ابھری تھیں جنہیں اصلاحی کہہ سکتے ہیں۔ عورتیں ان تحریکوں میں حصہ لے سکتی تھیں لہٰذا ان کے لیے رہبر بننا بھی مشکل نہ تھا وہ بن سکتی تھیں۔" [۳]

یہاں پر یہ عرض کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ میرا مقصد کسی بھی مذہب کی اچھائی یا برائی کا شمار کرنا نہیں ہے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ تمام مذاہب میں عورتوں کا میعار اور مقام کیا ہے۔ کیا آج بھی ان کے حالات میں کسی طرح کا کوئی سدھار ہوا یا نہیں اور ان کی آزادی اور مساواتِ حقوق کا یہ نعرہ کہاں تک کامیاب ہوا۔ کیا اس نعرہ سے ان کی تمام پریشانیاں حل ہو رہی ہیں یا وہ بھی سیاست کی زد میں آگیا ہے۔ جب ہم موجودہ ادب اور سماج کا بغور مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اس مہذب دنیا میں عورتوں کی توہین، اس کی ذلالت اور استحصال کے انتہائی شرمناک مناظر اور ظلم و ستم کی ایسی وحشت ناک اور دل کو دہلا دینے والے واقعات اور کہانیاں نظر آتی ہیں جنھیں کوئی بھی مہذب اور باشعور انسان سننے کی تاب نہیں لا سکتا ہے۔ انسانی زندگی کی ترقی کے ہر مراحل پر عورتیں ظلم و زیادتی کا شکار رہی ہیں اس سلسلے میں وہاب اشرفی لکھتے ہیں کہ:

> "انسانی تاریخ کی مختلف منزلوں میں عورت برابر مردوں کی شہوانیت کا مرکز بنتی رہی ہے۔ اس کی تمام خوبیاں۔ دلکشیاں اور اس کا سارا جسمانی حُسن ایک صاحبِ نظر کے لیے مردوں کے اس تصورِ عورت نے خود عرصہ دراز تک عورت کو اپنی اصل، روح اور حقیقت کو پہچاننے کا موقع نہیں دیا۔ دورانِ مباشرت وہ ممکن ہے، تلذّذ چاہتی رہی ہو، لیکن اس نے ہمیشہ اپنے آپ کو سپردگی کے غلاف میں سمٹے دیکھا۔ کبھی کبھی تاریخ میں چند غیر معمولی شخصیتیں اگر دکھائی دیتی ہیں تو وہ بھی زندگی کے کسی نہ کسی مقام پر فعالیت کا شکار نظر آتی ہیں۔ عورت کو اپنی جنسی تشنگی کی تکمیل کا ذریعہ سمجھنا حقِ آدم تصور کیا گیا ہے مگر انیسویں اور بیسویں صدی نے جہاں ذہن کے بہت سے جالوں کو صاف کر کے علم کی روشنی پھیلائی، وہاں یہ احساس بھی جاگا کہ عورت بھی مرد کی طرح پہلے انسان ہے۔ اس کی خواہشات ہیں، اس کے پاس بھی محبت کرنے والا ایک دل ہے۔ تمنّاوں اور حسرتوں کی دنیا ہے۔ وہ بھی عقلی اعتبار سے مردوں کے برابر ہے، وہ بھی ایک تخلیقی ذہن کی مالک ہے۔ اس کی تخیّلات کی دنیا بھی بلند پرواز ہے، اور وہ بھی جنسی لذّتوں سے ہمکنار ہونے کی جبلّتوں سے محروم نہیں اور دورانِ مباشرت وہ صرف سپردگی کی ایک متحرک دیوی نہیں بلکہ اس میں بھی فعالیت کے جوہر ہیں جنہیں وہ اپنی خواہشات اور جذبات کی جدا گانہ نوعیت کے اعتبار سے دکھا سکتی ہے۔" [۴]

موجودہ دور سائنس اور ٹکنالوجی کا دور ہے۔ آج دنیا بہت ترقی کر گئی ہے اس کے ساتھ ہی ہمارا ملک ہندستان بھی پہلے سے کہیں زیادہ ترقی کر چکا ہے۔ سائنس کی مختلف ایجادات نے جہاں ایک طرف ہمیں تمام طرح کی آسائش فراہم کی ہے وہیں دوسری طرف ہماری اخلاقی اور تہذیبی قدریں بھی پامال ہوئیں ہیں۔ موبائل اور ٹیلی ویژن کی وجہ سے فصلیں وقت سے پہلے پک کر تیار ہونے لگیں ہیں۔ وحشت و درندگی عام ہوتی جا رہی ہے، عریانیت و فحاشی ایک فیشن کی شکل اختیار کرتی جا رہی ہے۔ ان تمام سائنسی ترقیات سے ہمارا ملک ہندستان بھی اچھوتا نہیں ہے۔ آج ہمارا ملک ہر شعبے میں اپنی ایک پہچان بنا چکا ہے لیکن اس کے باوجود غریبی اور مفلسی اپنا پاؤں پھیلائے ہوئے ہے اور آزادی کے ستّر سال بیت جانے کے باوجود بھی ملک میں پسماندہ طبقے اور خواتین کے حالات ناگفتہ ہیں۔ قریب کے دو تین عرصہ میں یہ حالات اور بھی بدترین ہو گیے ہیں۔ اور خاص طور سے نچلے طبقے کی عورتیں آج بھی

زبوحالی کی زندگی بسر کررہی ہیں ۔ اگر ہندستانی سطح پر خواتین کی حالات کا جائزہ لیں تو ہمیں معلوم ہوگا کی آج بھی ان کی حالات پورے ملک میں تقریباً ایک جیسی ہے۔ آج بھی ان پر ظلم و ستم کی وارداتیں دل کو دہلا دینے والی ہوتی ہی ہیں۔ خواتین پر ظلم و ستم کی یہ کہانیاں بہ دستور جاری ہیں اور روز بہ روز اس کا تناسب بڑھتا ہی جارہاہے۔ آج بھی عورت ذات پر مختلف طرح کے مظالم ہورہے ہیں ۔ کبھی محبت میں ناکام مرد انہیں تیزاب کا شکار بناتا ہے ، کبھی یہ طلاق ثلاثہ جیسے مردوں کے حقوق کا شکار ہوتی ہیں تو کبھی لڑکی کے نام پر انھیں ماں کے شکم میں ہی مار دیا جاتا ہے ۔ آج بھی دیوداسی کی شکل میں ان کی بہت بڑی تعداد ملک میں موجود ہے جہاں پر ان کا استحصال کیا جاتا ہے ۔ آج بھی ملک میں قریب چوبیس لاکھ ایسی عورتیں ہیں جو شادی شدہ ہونے کے باوجود بھی اپنے شوہروں سے الگ ہیں ۔ جن میں تقریباً بیس لاکھ ہماری ہندو بہنیں ہیں ، دولاکھ مسلم اور قریب نبے ہزار کرشچین خواتین ہیں ، لیکن ان عورتوں کی کوئی بات ملک میں نہیں ہوتی ہے ۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ آج بھی خواتین صرف سیاست کی ڈھال بنی ہوئی ہیں ۔ اگر خواتین کے حقوق اور ان کی حیثیت کی بات ہو تو بلا تفریق ملک کی سبھی خواتین کی بات ہونی چاہیئے ۔ کسی ایک طبقے کی خواتین کا مثلاً اُٹھانا اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ عورتیں آج بھی سیاست کا شکار ہورہی ہیں کیوں کہ اس طرح کے چنے ہوئے مدعے اُٹھانے سے عورتوں کے مسائل تو حل نہیں ہوپاتے لیکن وہ لوگ جو اس مدعے کو سماج میں لوگوں کے سامنے لاتے ہیں ، ان کی سماج میں خواتین کے حمایت میں لڑنے والے کے طور پر ایک حیثیت ضرور قائم ہو جاتی ہے ۔ کبھی یہ آزادی اور برابری کے حقوق کے نام پر لو اِن رِلیشن شپ کا شکار ہو کر اپنی عصمت کا سودا کر لیتی ہیں ۔ کبھی یہ بے جا رسم ورواج کا شکار ہو جاتی ہیں ، کبھی یہ جہیز نہ لانے کی پاداش میں نذر آتش کر دی جاتی ہیں ۔ اگر مجھے کہنے کی اجازت ہو تو میں عرض کر دوں کہ عورتوں کے تمام مسائل کی جڑ جہیز ، اس کا تعلیم یافتہ نہ ہونا اور سیاسی زندگی میں خواتین کے تناسب اوران کی نمائندگی کی کمی ہے ۔ اس کے علاوہ زچہ بچہ صحت کی ناکافی دیکھ بھال ، خواتین کی دن بدن بڑھتی آبرو ریزی ، جنسی غلامی ، جیل میں خواتین کا علاج ، انصاف کے نظام میں موروثیت وغیرہ ۔ یہ وہ مسائل ہیں جو ملک کے سبھی مذاہب اور ذات کی عورتوں میں یکساں طور پر پائے جاتے ہیں ۔ ان مسائل سے متعلق اردو میں بہت سے ناول اور افسانے تخلیق کیے گیے ہیں ۔ مثلاً ــــ بازار حسن ، گئودان ، کفن ، نرملا ، وغیرہ ۔ یہ سبھی تخلیقات منشی پریم چند کی ہیں ۔ بازار حسن کا موضوع ظاہری طور پر طوائف کی زندگی ہے لیکن پریم چند نے اس کے پردے میں نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والی بے بس اور بے سہارا عورتوں کے مسائل کو پیش کیا ہے اور ان مسائل کے حل کی سعی بھی کی ہے ۔ نرملا کا موضوع ہی جہیز کی لعنت ہے ۔ جہیز جیسی بیماری کی وجہ سے سماج میں بے جوڑ شادی جیسے مسائل پیدا ہوتے ہیں ۔ جس کا سب سے زیادہ اثر عورتوں پر پڑتا ہے ۔ گئودان اور کفن میں بھی عورتوں کے کردار سماج کے ظلم وزیادتی کے شکار ہیں ۔ پریم چند کے علاوہ راشد الخیری اور کئی دیگر خواتین ناول نگاروں نے جہیز کے موضوع پر ناول تحریر کیے ہیں ، لیکن طوالت کے باعث ان سبھی کا ذکر غیر مناسب معلوم ہوتا ہے ۔ یہ وہ مسائل ہیں جو زمانے سے چلے آرہے ہیں اور ان پر مسلسل لکھا بھی جارہاہے ، اس کے باوجود بھی اس مسائل کی طرف نہ ہی ہماری سیاسی جماعتیں دھیان دیتی ہیں اور نہ ہی عورتوں کی وہ تنظیمیں جو ٹی ۔ وی ۔ چینلوں پر زور زور سے چلاّکر خواتین کے حقوق اور ان کی آزادی کی بات کرتی ہیں ۔ ہمارے سیاست دانوں کو یہ پتہ ہے کہ اگر ہم سیاسی حق اور تناسب کی بات کریں گے تو ہمیں برسوں سے پڑے ۳۳ فیصدی پارلیہ منٹ کے خواتین ریزرویشن کو دینا ہوگا ۔ اگر ان کی صحت کے متعلق بات ہوگی تو انھیں ہسپتال اور دیگر سہولیات فراہم کرنی ہوگی ، نوکری کی بات کریں گے تو بجٹ کا انتظام کرنا ہوگا ۔ اس لیے وہ غیر ضروری مسائل میں عوام کو اُلجھائے رکھنے میں اپنی بہتری اور برتری سمجھتے ہیں ۔ گویا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ آج بھی ہمارے ملک میں خواتین پر مختلف طرح کے ظلم و ستم ہورہے ہیں ۔

آج کے اس جدید دور میں سماج میں خواتین کی کیا حیثیت ہے اور کیا ہونی چاہیے یہ ایک بڑا سوال ہے ۔ اس چمکتے دمکتے دور میں خواتین کو بظاہر اتنا بلند کر دیا گیا ہے کہ قدیم زمانے کی ذلت بھری زندگی اسے محض خیال نظر آنے لگی ہے ۔ آج انھیں معاشرے کے ہر شعبہ میں اشتراک کا حق حاصل ہے ۔ اس لیے بے جا مواقع فراہم ہوتے ہی وہ اپنی تمام حد بندیوں کو توڑ کر بہت آگے نکل جانا چاہتی ہیں جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ انجان راہوں میں

اندھا دندھ اِدھر اُدھر بھٹک رہی ہیں۔ آج تمام طرح کی آزادی پا لینے کے باوجود بھی وہ اپنے حقوق اور سکون کی زندگی سے محروم ہیں۔ آج آزادئ نسواں کے نام پر اور اس پُر فریب نعروں کے پیچھے مردوں کی لذت نظر اور فردوس گوش بننے کے لیے خود نکل آئی ہیں۔ دفتروں، کلبوں، بازاروں، کچہریوں، بینکوں گویا ملازمت کے ہر شعبہ میں ان کی اچھی خاصی نمائندگی ہے اس کے باوجود بھی آج ان پر ظلم و تعدی کا دور دورہ ہے۔ عصمت کے لٹیرے در بدر پھر رہے ہیں، کسی بہو بیٹی کی عزت محفوظ نہیں ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے؟ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ عورت اپنی جھوٹی انا کی تسکین کے لیے اپنے فرائض سے غافل ہو گئی ہیں۔ اس نے اپنی ذمہ داریوں سے منھ پھیر لیا ہے۔ جس کے نتیجے میں یہ انسانوں کی شکل میں گھومنے پھرنے والے حیوان اپنی جنسی لذت کی تلاش میں گلی کوچوں، بازاروں اور مختلف جگہوں پر نظر آ جاتے ہیں۔ ان حیوانوں نے دنیا کے سکھ و چین کو غارت کر دیا ہے۔ جب کہ آج کا یہ انسان پہلے سے کہیں زیادہ تعلیم یافتہ اور تہذیب سے آراستہ ہے، باوجود اس کے اپنی ذہنی فطرت اور وحشی پن کو تبدیل نہیں کر سکا ہے۔ آج کا انسان مال و دولت کے ڈھیر پر بیٹھا ہے مگر اخلاقی اعتبار سے غریب ہے۔ امن و شرافت کا حامی ہے مگر آدمیت و شرافت سے محروم ہے۔ یہ عروج و کمال کا تو دعوہ کرتا ہے مگر پستیوں کی طرف گرتا جا رہا ہے۔ یہ علم و عمل کا تضاد اکیسویں صدی کی اس تہذیب کی پیشانی پر ایک بد نما داغ ہے اور یہ تمام چیزیں محض عورت کی دین ہیں۔ آج یہ انسانیت اور سماج کے لیے ایک خطرے کا نشان ہے اور اس خطرے کو نظر انداز کرنا معاشرے کو زوال کی دعوت دینے کے مترادف ہے۔ معاشرے کو زوال سے بچانے اور ایک صحت مند معاشرے کی تکمیل کے لیے ضروری ہے کہ مرد اور عورت دونوں اپنے فرائض اور ذمہ داریوں کو سمجھیں۔ اپنی بے حسی کو زندگی بخشیں اور ساتھ ہی انسانیت کے جو بنیادی تقاضے ہیں اس کی پاسداری بھی کریں۔ اور آخر میں علامہ اقبال کے اس شعر سے میں اپنی بات ختم کرنا چاہتا ہوں کہ:

نظر کو خیرہ کرتی ہے چمک تہذیب حاضر کی
یہ صناعی مگر جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری ہے

حواشی:

(۱) بحوالہ۔ ادب خواتین اور سماج۔ ڈاکٹر صادقہ ذکی، لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ) پٹودی ہاؤس دریا گنج۔ نئی دلّی، جون ۱۹۹۶ء

(۱) بحوالہ۔ عالمی تحریک نسائیت: مضمرات و ممکنات (نیا ایڈیشن)، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۶، سنِ اشاعت، ۲۰۱۲ء، ص: ۵۱-۵۰

(۲) عالمی تحریک نسائیت: مضمرات و ممکنات (نیا ایڈیشن)، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۶، سنِ اشاعت، ۲۰۱۲، ص: ۵۳

(۳) عالمی تحریک نسائیت: مضمرات و ممکنات (نیا ایڈیشن)، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۶، سنِ اشاعت ۲۰۱۲ء، ص: ۹۶-۹۵

Rafiuddin
Research scholar
Department of urdu
University of Delhi
Email.id :rafiuddin0312@gmail.com
Mob:-9953714065
pin code:-110007

اُردو کے چار شخصی مرثیے (ایک تنقیدی جائزہ)

مقبول احمد مقبول
مونگیر، مہاراشٹر
09028598414

اُردو میں مرثیہ نگاری کے ذکر کے ساتھ ہی ذہن میں جو دو نمایاں تصویریں ابھرتی ہیں وہ میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انیسؔ و دبیرؔ نے اپنے بے پناہ زورِ تخیل اور جدتِ طبع سے مرثیے کے فن کو اس قدر بامِ عروج پر پہنچایا کہ اب اس میں مزید ترقی کی گنجائش باقی نہیں رہی۔ اسی طرح اگر یہ کہاجائے تو بے جانہ ہو گا کہ جوشؔ اور وحید اخترؔ کے بعد مرثیہ نگاری کا فن زوال پذیر ہو گیا... مرثیے کے ذکر کے ساتھ جو دوسرا تصور ا بھر تا ہے' وہ ہے میدانِ کربلا میں شہادتِ حسینؓ کا جاں گسل سانحہ۔ واقعہ یہ ہے کہ اُردو کا تقریباً تمام رثائی ادب کربلائی مرثیوں پر مشتمل ہے۔ شخصی مرثیوں کی طرف ہمارے شعرائے کرام کی نظرِ التفات بہت کم رہی۔ اردو میں شخصی مرثیے جتنے لکھے گئے ہیں انھیں بہ آسانی انگلیوں پر گناجاسکتا ہے۔ کچھ تو شہادتِ حسینؓ کے واقعے سے جذباتی وابستگی کی بناپر' کچھ تقدس وکارِ ثواب کی خاطر' بہر حال وجوہات جو بھی رہی ہوں' اردو شاعری کے آغاز سے لے کر جدید دور میں جوشؔ اور وحید اخترؔ تک ہر دور میں کربلائی مرثیوں کی روشن روایت نظر آتی ہے۔ اس کے بر خلاف شخصی مرثیوں کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔

اگر چہ غالبؔ نے مرثیۂ عارفؔ لکھ کر شخصی مرثیوں کی داغ بیل ڈالی' لیکن حالیؔ وہ پہلے شاعر و نقاد ہیں جنھوں نے سب سے پہلے نہ صرف اس کمی کو شدت سے محسوس کیا بلکہ انھوں نے کہا کہ مرثیے کی صنف کو صرف سانحۂ کربلا تک محدود رکھنا مناسب نہیں۔ ایسے اشخاص کی وفات پر بھی مرثیے لکھے جاسکتے ہیں اور لکھے جانے چاہئیں' جن سے ہمیں غایت درجے کی الفت و محبت تھی اور جن کے انتقال سے ہمیں فی الواقعی شدید صدمہ پہنچا ہو۔ وہ ہمارے عزیز و اقارب ہوں یا قوم وملت کے رہنما' ہر کسی کی وفات پر اس کے محامد و محاسن اور خدمات بیان کر کے اپنے غم واندوہ اور ذہنی صدمے کا اظہار کرتے ہوئے نوحے لکھ کر ہمارے رثائی ادب میں وسعت پیدا کرنی چاہیے۔ چنانچہ غالبؔ کے "مرثیۂ عارف" کے بعد خود حالیؔ نے مرثیۂ غالبؔ" لکھا پھر اقبالؔ نے "مرثیۂ داغ" اور پھر صفیؔ لکھنوی نے حالیؔ کا مرثیہ لکھ کر اس روایت کو آگے بڑھایا۔ ذیل میں انہی چار شخصی مرثیوں کا تنقیدی جائزہ پیش خدمت ہے۔

غالبؔ کا مرثیۂ عارفؔ:

زین العابدین خاں عارفؔ مرزا غالبؔ کی اہلیہ کے بھانجے تھے۔ یہ نہایت علم دوست' سخن فہم اور خوش فکر شاعر بھی تھے۔ ان کی انھی گوناں گوں خوبیوں کی وجہ سے غالبؔ انہیں بے حد عزیز رکھتے تھے۔ یہ غالبؔ کے شاگرد بھی تھے۔ ان کا انتقال عین جوانی میں ۱۸۵۳ء کو ہوا۔ ان کی موت سے غالبؔ کو بے حد صدمہ پہنچا۔ انہوں نے عارفؔ کی موت پر غزل کی ہیئت میں ایک مختصر مگر پُر سوز مرثیہ کہا ہے جو دس اشعار پر مشتمل ہے۔ چند اشعار درج ذیل ہیں:

لازم تھا کہ دیکھو مرا راستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں؟ اب رہو تنہا کوئی دن اور
جاتے ہوئے کہتے ہو "قیامت کو ملیں گے"

کیاخوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور
ہاں' اے فلکِ پیر !جواں تھا ابھی عارف
کیا تیرا بگڑتا' جو نہ مرتا کوئی دن اور؟
تم کونسے ایسے تھے کھرے، دادوستد کے؟
کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اور

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ عارفؔ سے غایت درجے کی محبت رکھتے تھے۔ یہ ہے تو مرثیہ لیکن غالبؔ نے اس میں ایسا پیرایۂ اظہار اختیار کیا ہے جس میں شوخی وطنز بھی ہے۔ مرنے والے سے یہ کہنا کہ تنہا گئے کیوں؟ اب رہو تنہا کوئی دن اور' غالبؔ کی اسی شوخی کی غمازی کرتا ہے ساتھ ہی عارف سے ان کی بے انتہا محبت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ دوسرا شعر تو بہت غضب کا ہے مرنے والے سے مخاطب ہو کر کہہ رہے ہیں کہ تم تو جاتے ہوئے یہ کہہ رہے ہو کہ اب قیامت کو ملیں گے لیکن یہ تو بتاؤ کہ اس سے بڑھ کر بھی کوئی قیامت کا دن ہے؟ چوتھا شعر بھی غالبؔ کی مخصوص شوخی و طرزِ ادا کا حامل ہے۔ کہتے ہیں کہ تم لین دین کے معاملے میں ایسے کونسے کھرے تھے۔ ملک الموت کو بھی کسی بہانے سے چند دن ٹال دیا ہوتا۔ بہر حال یہ مرثیہ غالبؔ کی انفرادیت ' جدتِ طبع اور ندرتِ خیال کی اپنی مثال ہے۔ شاید ہی کوئی مرثیہ ہو جس میں مرثیہ نگار نے اپنے غم واندوہ کے بیان میں شوخی وطنز سے بھی کام لیا ہو۔

حالی کا مرثیۂ غالبؔ:

غالبؔ (۱۷۹۷۔۱۸۶۹ء) کا شمار نہ صرف اردو اور فارسی کے اہم ترین شاعروں میں ہوتا ہے بلکہ دنیا کی مختلف زبانوں کے چند عظیم شاعروں میں بھی ان کی خاص شناخت ہے۔ اردو شاعری میں غالبؔ کو کلاسک کا درجہ حاصل ہوا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو بے جانہ ہو گا کہ غیر اردو داں حضرات بھی اردو کے حوالے سے غالبؔ کو اور غالبؔ کے حوالے سے اُردو کو جانتے ہیں۔ غالبؔ نے اپنے جدتِ خیال ' ندرتِ بیان، معنی آفرینی ' شوخی وظرافت سے اُردو غزل کو فرسودگی سے آزادی دلا کر نہ صرف تازگی وتوانائی بخشی بلکہ اسے فکری وفلسفیانہ اساس بھی فراہم کی۔

حالیؔ جب پانی پت سے بغرض تعلیم دہلی آئے تو یہاں انکی ملاقات غالبؔ جیسے نابغۂ روزگار سے ہوئی۔ حالیؔ نہ صرف غالبؔ کے حلقۂ احباب میں شامل ہو گئے بلکہ ان سے شرفِ تلمذ بھی حاصل کیا۔ وہ ایک زمانے تک غالبؔ کی صحبتوں سے فیض اٹھاتے رہے۔ انھیں بہت قریب سے دیکھا ان کے مزاج' اخلاق وعادات سے بھی متاثر رہے۔ حالیؔ ' غالبؔ کے شاعرانہ کمالات کے قائل بھی تھے اور ان کے مخلص معتقد بھی۔ اگرچہ بعد میں حالیؔ شیفتہ کی صحبت سے بہت مستفید ہوئے لیکن وہ معتقد بہر حال غالبؔ کے تھے جیسا کہ انھوں نے اپنے ایک شعر میں کہا ہے:

حالیؔ سخن میں شیفتہ سے مستفید ہوں
غالبؔ کا معتقد ہوں، مقلد ہوں میرؔ کا

بہر حال حالیؔ کو غالبؔ سے بڑی عقیدت تھی جس کا حق انھوں نے نہ صرف "یادگارِ غالب" لکھ کر ادا کیا بلکہ ان کی وفات پر عقیدت ومحبت سے مملو پر سوز مرثیہ بھی لکھا جو دس دس شعر کے دس بند پر مشتمل ترکیب بند کی ہیئت میں ہے۔ اس مرثیے میں حالیؔ نے غالبؔ کے مزاج' عادات واطوار ' شخصیت ' شوخی ' ظرافت، بذلہ سنجی ' رندوسرمستی ' احباب نوازی ' نکتہ دانی، نکتہ شناسی' پاک باطنی اور مجلسی زندگی کی جیتی جاگتی تصویر پیش کی گئی ہے۔ غالبؔ کو نوشہ اور شہر دلی کو برات قرار دیتے ہوئے یہ کہا ہے کہ غالبؔ کے مرنے سے دلی مرگئی۔ مراد یہ ہے کہ دلی کی شعروسخن کی محفلوں کی رونق وآب وتاب غالبؔ سے تھی:

اس کے مرنے سے مرگئی دلی
خواجہ نوشہ تھا اور شہر برات
یاں اگر بزم تھی تو اس کی بزم
یاں اگر ذات تھی تو اس کی ذات
ایک روشن دماغ تھا نہ رہا
شہر میں اک چراغ تھا نہ رہا

حالیؔ کے خیال میں غالبؔ کے شاعرانہ کمالات ایسے تھے جن پر فارسی کے عظیم شعرا عرفیؔ وطالبؔ کو بھی رشک ہوتا تھا چنانچہ کہتے ہیں:

رشکِ عرفیؔ وفخرِ طالبِ مُرد
اسد اللہ خاں غالبؔ مُرد

حالیؔ نے یہ کہہ کر بھی غالبؔ کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے کہ غالبؔ کو فارسی شاعری میں قدسیؔ صائبؔ ' اسیرؔ اور کلیمؔ کا ہم پلہ ٹھہرانا نہایت غلط ہے بلکہ غالبؔ کا درجہ ان سے بہت بلند ہے۔ کہتے ہیں:

قدسیؔ وصائبؔ واسیرؔ وکلیمؔ
لوگ جو چاہیں اُن کو ٹھہرائیں
ہم نے سب کا کلام دیکھا ہے
ہے ادب شرط منہ نہ کھلوائیں
غالبِ نکتہ داں سے کیا نسبت
خاک کو آسماں سے کیا نسبت

غالبؔ کی نثر و نظم کے حسن و جمال اور اس کی گونا گوں خوبیوں کا ذکر کرنے کے بعد کہتے ہیں:

چشمِ دوراں سے آج چھپتی ہے
انوریؔ و کمالؔ کی صورت
لوحِ دوراں سے آج مٹتی ہے
علم و فضل و کمال کی صورت
دیکھ لو آج پھر نہ دیکھو گے
غالبِؔ بے مثال کی صورت

☆

ساتھ اس کے گئی بہارِ سخن
اب کچھ اندیشۂ خزاں نہ رہا
اہلِ ہند اب کریں گے کس پر ناز
رشکِ شیراز و اصفہاں نہ رہا
کوئی ویسا نظر نہیں آتا
وہ زمیں اور وہ آسماں نہ رہا
اُٹھ گیا، تھا جو مایہ دارِ سخن
کس کو ٹھہرائیں اب مدارِ سخن

غالبؔ کے مزاج و شخصیت کی عکاسی اس طرح کی ہے:

خاکساروں سے خاکساری تھی
سربلندوں سے انکسار نہ تھا
لب پہ احباب سے بھی تھا نہ گلہ
دل میں اعدا سے بھی غبار نہ تھا
بے ریائی تھی زہد کے بدلے
زہد اس کا اگر شعار نہ تھا

غالبؔ کی وفات سے حالیؔ کو جو دلی صدمہ پہنچا اور وہ جس ذہنی و روحانی کرب و ابتلا کا شکار ہوئے اس کا اظہار بھی انھوں نے بڑے رقت آمیز اسلوب میں کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ زار و قطار رو رہے ہیں اور حزن و ملال کے دریا میں بہے جا رہے ہیں۔ حالیؔ شاعری میں جوش، اصلیت اور سادگی کے بڑے مبلغ تھے۔ یہ تینوں چیزیں ان کے زیرِ نظر مرثیے میں بہ تمام و کمال نظر آتی ہیں۔ حزن و ملال میں ڈوب کر کہے ہوئے ماتمی اشعار میں آج بھی حالیؔ کے سچے جذبات کی تپش اور آنسوؤں کی نمی محسوس کی جا سکتی ہے۔ مثلاً:

بارِ احباب جو اٹھاتا تھا
دوشِ احباب پر سوار ہے آج
تھی ہر اک بات نیشکر جس کی اس کی چپ سے جگر فگار ہے آج
دلِ مضطر کو کون دے تسکیں
ماتمِ یارِ غم گسار ہے آج
تلخیِ غم کہی نہیں جاتی
جانِ شیریں بھی ناگوار ہے آج
غم سے بھرتا نہیں دلِ ناشاد
کس سے خالی ہوا جہاں آباد
کچھ نہیں فرق باغ و زنداں میں
آج بلبل نہیں گلستاں میں
شہر سارا بنا ہے بیتِ حزن
ایک یوسف نہیں جو کنعاں میں
وہ گیا، جس سے بزم تھی روشن
شمع جلتی ہے کیوں شبستاں میں

سچے جذبات کی پُر اثر ترجمانی، تاثیر بیانی، تسلسل اور روانی، اہلِ کمال کی قدر دانی، رقت آمیز اسلوب، بر محل الفاظ کا استعمال، غلو سے اجتناب، عقیدت و محبت کا بے ساختہ اظہار اور مترنم بحر کی خوش آہنگی غرض ان کئی خوبیوں سے متصف یہ مرثیہ نہ صرف شخصی مرثیوں میں ممتاز اہمیت کا حامل ہے بلکہ ایک شاگرد کا اپنے استاد کو زبردست خراجِ تحسین بھی ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ اسی مرثیے سے اُردو میں شخصی مرثیوں کی روایت کو استحکام حاصل ہوا۔

اقبالؔ کا مرثیۂ داغؔ:

داغؔ دہلوی (۱۸۳۱۔۱۹۰۵ء) اردو کے ممتاز غزل گو شعرا میں اپنی رنگین مزاجی، بانکپن، معاملہ بندی، مخصوص

رنگِ تغزل اور صفائی زبان کے حوالے سے منفرد شناخت رکھتے ہیں۔ اقبال نے جب شاعری کا آغاز کیا تو سارے ہندوستان میں غزل کے حوالے سے داغ کا طوطی بول رہا تھا۔ داغ کے بے شمار شاگرد ہندوستان بھر میں پھیلے ہوئے تھے۔ چنانچہ اقبال نے بھی اپنے ابتدائی کلام پر داغ ہی سے اصلاح لی۔ اس طرح وہ شاعری میں داغ کے شاگرد تھے جیسا کہ انھوں نے ایک شعر میں خود کہا ہے:

نسیم و تشنہ ہی اقبال کچھ اس پر نہیں نازاں
مجھے بھی فخر ہے شاگردیِ داغِ سخن داں کا

لیکن داغ نے بہت جلد اقبال کو فارغ الا صلاح قرار دیا۔ اقبال کی ابتدائی غزلیات پر داغ کے اثرات صاف طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں: مثلاً

نہ آتے اگر اس میں تکرار کیا تھی
مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی
بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا
نگہ تیری مستی میں ہشیار کیا تھی

۱۹۰۵ء میں داغ کا انتقال حیدرآباد دکن میں ہوا اور وہیں پیوندِ خاک ہوئے۔ داغ کی وفاتِ حسرت آیات پر اقبال (۱۸۷۵۔۱۹۳۸ء) نے ۲۳ اشعار پر مشتمل مثنوی کی ہیئت میں ایک مختصر مرثیہ لکھا جو ایجاز واختصار، رمز وکنایہ، تاثیر وبلاغت اور دیگر شعری محاسن سے مملو اور لاجواب ہے۔

اقبال نے مرثیے کی ابتدا میں غالب، میر مہدی مجروح اور امیر مینائی کی اموات کا ذکر کرکے داغ کو شمعِ بزمِ سخن سے تعبیر کرتے ہوئے کہا ہے:

شمع روشن بجھ گئی بزمِ سخن ماتم میں ہے
داغ کو بلبلِ دلّی اور اپنے طرز کا آخری شاعر قرار دیتے ہوئے کہا ہے:

چل بسا داغ آہ! میت اس کی زیبِ دوش ہے آخری شاعر جہاں آباد کا خاموش ہے

داغ کی شاعرانہ خصوصیات کو یوں خراجِ تحسین پیش کیا ہے:

اب کہاں وہ بانکپن وہ شوخیِ طرزِ ادا
آگ تھی کافورِ پیری میں جوانی کی نہاں
اب صبا سے کون پوچھے گا سکوتِ گل کا راز
کون سمجھے گا چمن میں نالۂ بلبل کا راز

اقبال نے اس احساس کا اظہار کیا ہے کہ دنیا میں بہت سے شاعر پیدا ہوتے رہیں گے۔ کوئی تلخیٔ دوراں کا نقشہ کھینچ کر ہمیں رلائے گا تو کوئی تخیلات کی دنیا بسائے گا۔ کتابِ دل کی تفسیریں بھی بہت لکھی جائیں گی اور خوابِ جوانی کی تعبیریں بھی بہت ہوں گی مگر عشق کی ہو بہو تصویر کھینچنے والا اور اپنے رنگین اشعار کے تیروں سے دلوں کو مجروح کرنے اور تڑپانے والا کوئی نہیں ہوگا۔ کہتے ہیں:

ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون
اٹھ گیا ناوک فگن، مارے گا دل پر تیر کون

اپنے غم واندوہ کا اظہار کرتے ہوئے خاکِ دلّی سے مخاطب ہو کر کہا ہے:

اشک کے دانے زمینِ شعر میں بوتا ہوں میں
تو بھی رو، اے خاکِ دلّی! داغ کو روتا ہوں میں
اے جہاں آباد! اے سرمایۂ بزمِ سخن!
ہو گیا پھر آج پامالِ خزاں تیرا چمن
وہ گلِ رنگین ترا رخصت مثالِ بو ہوا
آہ! خالی داغ سے کاشانۂ اردو ہوا

اقبال نے اپنے مخصوص طرزِ سخن، شعری زبان، سحر کاری، فکر و تخیل اور جذبات کی وارفتگی کو بروئے کار لاتے ہوئے اس مرثیے میں داغ کی شاعرانہ انفرادیت، شوخی بانکپن، جذبات نگاری، وارداتِ عشق کے بے محابا اظہار، دلکشی، جاذبیت اور رنگینیٔ خیال، غرض داغ کی شاعری کے جملہ عناصرِ ترکیبی کو بہترین خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ شخصی مرثیوں میں اقبال کے مرثیۂ داغ کی خصوصیت وانفرادیت مسلم ہے۔

صفی لکھنوی کا مرثیۂ حالی:

حالی (۱۸۳۷۔۱۹۱۴ء) نہ صرف اردو کے بلند پایہ ادیب، شاعر، نقاد اور سوانح نگار تھے بلکہ مصلحِ قوم بھی تھے۔ انھوں نے اپنی ساری زندگی زبان وادب اور قوم کی اصلاح وفروغ اور خدمت میں گزاری۔ حالی قوم وملت کو بیدار کرکے اسے نئے زمانے سے ہم آہنگ ہونے کا شعور بخشنے میں ہمیشہ پیش پیش رہے۔ حالی اردو شاعری میں مجدد کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ انھوں نے مقصدی، اصلاحی، قومی اور نیچرل شاعری کا نہ صرف

احساس دلایابلکہ عملی طور پر خود بھی اس قسم کی شاعری کو فروغ دینے کی حتی المقدور کوشش کی۔ ان کی ادبی و قومی خدمات ہمیشہ یادر کھی جائیں گی۔ حالیؔ نیک دل ' فرشتہ صفت اور بلند اخلاق کے حامل انسان تھے۔ ایسے مجدّدِ شاعری ' مصلحِ قوم اور نیک و مخلص انسان کا دنیا سے اٹھ جانا یقیناً باعثِ رنج وملال تھا۔

غزل کے نمائندہ شاعر صفیؔ لکھنوی (۱۸۶۲ء-۱۹۵۰ء) نے حالیؔ کی وفات کا گہرا صدمہ و تاثر قبول کیا اور اپنے اس صدمے اور تاثر کو نظم کا جامہ پہنا کر مرثیے کی صورت میں پیش کیا جو بارہ بند پر مشتمل مسدس کی ہیئت میں ہے۔

صفی لکھنوی نے مرثیۂ حالیؔ میں حالیؔ کی تمام خوبیوں اور ان کی قومی وادبی خدمات کا تذکرہ رمز و کنایے کے ساتھ بڑے سلیقے اور ہنر مندی سے کیا ہے جس میں سادگی بھی ہے اور پرکاری بھی۔ مرثیے کی چھوٹی بحر اور دھیما لہجہ ' اندازِ بیان میں سادگی ومتانت ' غلو سے پاک اور اصلیت سے پر مصرعے حالیؔ کی شخصیت ومزاج کے عین مطابق ہیں جس سے مرثیے میں بلاغت کی اعلیٰ وارفع شان پیدا ہو گئی ہے۔ حالیؔ کے مزاج وذہن اور فطرت وطینت کا اظہار اس سے بڑھ کر بلیغ اور کیا ہو سکتا ہے:

سعدیؔ ' عطارؔ اس صدی کا طینت میں اثر نہ تھا بدی کا

دل آئینہ عشقِ سرمدی کا پتلا خلقِ محمدی کا
تھا حسنِ عمل سے جس کو رشتہ
قالب میں بشر کے ایک فرشتہ

حالیؔ کی رہنمایانہ و مجتہدانہ شعری وادبی خدمات اور ان کی سیرت ومزاج کا پورا عکس اس ایک بند میں کس خوبصورتی کے ساتھ جھلک رہا ہے۔ ملاحظہ ہو:

وہ خضرِ ادب ' ادیبِ مشاق
فرخندہ سِیَر ' طبیبِ اخلاق
یکتائے زماں ' وحیدِ آفاق
گر نظم میں فرد ' نثر میں طاق
پاکیزہ خیال پاک طینت
جس بزم میں ہو اس کی زینت

صفیؔ نے مختلف اشعار اور مصرعوں میں حالیؔ کی تصانیف اور اُن کی نظموں کے عنوانات اس خوبی اور بے ساختگی سے استعمال کیے ہیں جیسا ایک مشاق جوہری نگینے جڑتا ہے۔ آتشؔ نے بالکل سچ کہا ہے:

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشؔ! مرصّع ساز کا

مثلاً:

کس بحرِ سخن کا آگیا ہے نام
بے تاب ہے "مدوجزرِ اسلام"
مرحوم تھے "یادگارِ غالب" تلمیذِ وفا شعارِ غالب
اندوہ ربا "نشاطِ امید"
فرحت افزا "حیاتِ جاوید"

یہی حال ان کے خطاب اور نام کا بھی ہے:

سلطانِ قلمروِ خیالی
اقلیمِ سخن کا بابِ عالی
بے مثل ' مثالِ بے مثالی
شمس العلما جنابِ حالیؔ
ذی عزت وخواجہ گرامی
الطاف حسین نامِ نامی

بہر حال صفیؔ لکھنوی کا "مرثیۂ حالیؔ" حالیؔ کے اوصافِ حمیدہ ' خدماتِ جلیلہ کا بہترین مرقع بھی ہے اور صفیؔ کے سچے جذبات کا آئینہ دار بھی ' جس میں حالیؔ کی موت پر صفیؔ کا حزن وملال اور افسردگی ومایوسی صاف طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔

آخر میں ضمناً اس بات کا تذکرہ بے جا نہ ہو گا کہ اردو کے دیگر چند مشہور شخصی مرثیوں میں اقبالؔ کی نظم "والدہ مرحومہ کی یاد میں" اور چکبستؔ کے دو مرثیے "مرثیۂ تلکؔ" اور "گوکھلےؔ کی موت" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

☆☆

Maqbool ahmedMaqbool
09028598414

شجاع خاور کی شاعری میں روایتی عناصر

عاشق الٰہی
ریسرچ اسکالر شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی۔ دہلی
ashiqilahi83@gmail.com

شجاعؔ خاور بیسویں صدی کے نصف آخر کے ان باکمال شاعروں میں سے ہیں جن کا کلام اپنے معاصرین شعراء سے بالکل ہٹ کر ہے اور اس کی وجہ ان کا منفرد شعری لب ولہجہ ہے۔ شجاع خاور نے غزل کے فکری و معنوی پس منظر کو وسعت بھی عطا کی ہے اور زبان وبیان کی سطح پر غزل کو ندرت اور نیا پن بھی عطا کیا ہے ان کی تخلیقی ذہانت اور فکری وفنی شائستگی نے ایک ایسا اسلوب تراشا ہے جہاں گرے پڑے اور کم مستعمل الفاظ بھی شعر کے آہنگ میں رچ بس کر چمکنے لگتے ہیں۔

عام رواج سے ہٹ کر چلنے کی کوشش میں ایجاد واختراع اور نئی راہیں نکالنا انسان کی فطرت میں شامل ہے کیوں کہ ہر زمانے کا اپنا الگ مزاج ہوتا ہے ایک سچے فنکار کی ہمیشہ یہی کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے فن میں اپنے پورے عصر کو سمیٹ لائے لیکن اس جدت، اور ایجاد واختراع میں وہی فن زیادہ دیر پا ہوتا ہے جو اپنی زمین سے کٹ کر بالکل الگ نہیں ہوتا۔ وہ اپنے پیش روؤں کے مستحسن اور توانا روایات کا استقبال بھی کرتا ہے اور احترام بھی ورنہ اس کا فن ایک محدود عارضی تجربے اور وقتی ضائقے سے زیادہ اثر قائم نہیں رکھ پاتا۔

شجاع خاور نے جہاں اپنی غزلوں میں غیر رسمی پن اور شاعرانہ تصنع سے انحراف کی شعوری کیفیتیں پیدا کی ہیں وہیں ان کی غزلوں میں کلاسیکی غزل کا امتزاج اور رچاؤ بساؤ ان کے کلام کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔

ان کی غزلوں میں کلاسیکی شاعری کا رنگ بھی موجود ہے اور قدیم شعراء کا آہنگ بھی، اور وہ اس بات کا برملا اظہار اپنے اشعار میں بھی کرتے ہیں۔ وہ اپنے پیش روؤں کے انداز میں بات کرنے سے نہ جھجکتے ہیں اور نہ خوف کھاتے ہیں چند اشعار ملاحظہ فرمایئے۔

اب ملے ہیں دل وجاں اس کے شجاعؔ خاور میں
پہلے غالبؔ میں غزل کا تھا دل اور میرؔ میں جاں

ذوقؔ صاحب کو سخن فہموں سے آتا ہے حجاب
سارے الزام ہیں غالبؔ کے طرفدار کے سر

قلم کا لطف اگر اک انیسؔ پر ہو جائے
تو پھر ہزار دبیروں سے کچھ نہیں ہوتا

شجاع خاور کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو کی کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کے مانوس الفاظ کو جوں کا توں استعمال نہیں کیا بلکہ ان لفظیات کو کچھ اس ڈھنگ سے برتا ہے کہ یہ جانے پہچانے الفاظ نامانوس ہو جائیں ان میں ایک اجنبیت پیدا ہو جائے جس سے ان کی شاعری میں تازگی اور نیا پن جھلکنے لگتا ہے:

چارپائی تو استعارہ ہے
زخم ہجر آ گیا ہے بان تلک

گیا دشت کو سارا شہر
دیوانہ بیچارا نہیں جا رہا

شجاعؔ خاور نے کلاسیکی غزل کا بہت باریک بینی سے مطالعہ کیا ہے لیکن یہ طے شدہ امر ہے کہ انھوں نے روایتی شاعری اور

کلاسیکی غزل کو اپنی غزل پر حاوی نہیں ہونے دیا یہی ان کی غزل کی تازہ کاری کا اسم اعظم ہے۔

شجاع خاور کی غزل گوئی کی اسی خصوصیت کی تعریف مشہور و معروف نقاد ظ۔ انصاری کچھ یوں بیان کرتے ہیں۔

"شجاع خاور کو اردو کلاسیکی سرمائے پر خوب عبور ہے وہ اگلوں کے لہجے میں بات کرنے کو نہ نقالی سمجھتا ہے نہ وہ اس سے شرماتا ہے، وہ عہد حاضر کے رنگ

سخن سے اور ٹھوس بات کو ٹھوس لفظوں میں کہنے سے نہ جھجکتا ہے نہ اسی کو اپنی شناخت بناتا ہے۔ نہ وہ نثری جملوں کی موزونیت کو شعر سے کاٹ کر نکالتا ہے اور نہ لفظوں کی ذات برادری پوچھتا ہے۔ قدرتِ کلام اور فنی مشاقی اس کلام کی مقدار سے نہیں اس صفت سے ظاہر ہوتی ہے۔"1

شجاع خاور کی غزلوں میں لسانی ہنر مندی تو نمایاں طور پر ہے ہی لیکن قدیم مضامین کو بھی جس طرح نیا آہنگ عطا کرتے ہیں وہ لائق ستائش ہے مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھئے جو ایک ہی موضوع پر پانچ الگ الگ شعراء کے پانچ مختلف ادوار کی عکاسی کرتے ہیں:

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میرؔ باز آ
نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائیگا
میرؔ تقی میر

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں
حسرتؔ موہانی

ایک مدت سے تیری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں
فراقؔ

نہ غرض کسی سے نہ واسطہ مجھے کام اپنے ہی کام سے
ترے ذکر سے تیری فکر سے تری یاد سے ترے نام سے
جگرؔ

تم سے چھٹ کر بھی تمہیں بھولنا آسان نہ تھا
تم کو ہی یاد کیا تم کو بھلانے کے لئے
ندا فاضلی

میرؔ کے شعر سے لیکر ندا فاضلی کے شعر تک یادوں کا ایک طویل سفر ہے لیکن شجاع خاور کے شعر میں یادوں کے خلاف جو رد عمل ہے اسی چیز نے اسے انفرادیت عطا کر دی ہے:

رشتے بنائے ہم نے بھی کیسے نئے نئے
کیا کیا قدم اٹھائے تیری یاد کے خلاف
شجاع خاور

یہ موضوع شجاع خاور کی غزل میں جب بھی آیا ہے نئے انداز سے آیا ہے:

دل برباد سے یوں مت نکالو اس کی یادوں کو
میاں آساں نہیں ایسے مکینوں کو مکیں ملنا

شجاع خاور کی شاعری میں روایت کی پاسداری کا اہتمام تو ملتا ہے مگر احتیاط کے ساتھ، روایت در اصل ماضی سے حال تک کے مسلسل سفر کا نام ہے۔ جسے ایک اصول کی حیثیت سے حاصل ہے یعنی کسی چیز کا ماضی سے حال تک رائج ہونا روایت ہے۔ سماجی طور طریقے، رسم ورواج، عقائد وتصورات، اقدار وغیرہ روایت کا ناگزیر حصہ ہیں ان ہی عناصر سے روایت تشکیل پاتی ہے۔ ادبی اصطلاح میں روایت ماضی سے حال تک مسلسل چلنے والا مذاق سلیم کا وہ عمل ہے جس کی جڑیں ادبی معاشرے کے رگ وپے میں اندر تک پیوست ہوتی ہیں۔

روایت کی حیثیت فن اور فکر کے ارتقاء میں بنیادی ہوتی ہے وہ ماضی اور حال دونوں میں زندہ رہتی ہے۔ روایت بہت سی جدتوں کو اپنے دامن سمیٹے ہوئے ہوتی ہے ہر جدت اپنے استحکام اور استقلال کے بعد روایت کا حصہ بن جاتی ہے روایت ادبی ذوق کی بنیاد ہے جس پر نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوتی ہیں لیکن اس کے لئے لازمی ہے کہ ہر نیا تجربہ اور جدت روایت سے استوار ہو۔

ان باتوں کی روشنی میں جب ہم شجاع خاور کی شاعری کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں تو وہ روایت سے مکمل طور پر ہم آہنگ نظر آتی ہے ان کی شاعری میں روایت اور کلاسیکیت کا صحت مندانہ اظہار ملتا ہے ان کی روایت سے وابستگی کو ان کی شاعری میں صاف طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے چند اشعار دیکھئے:

دوائی چارہ گر نے دی بھی تو ہم مر نہیں پائے
مگر تیرے نہ آنے نے یہ دشواری بھی حل کر دی

اندر سے جو بھی حال ہو گھر کا ہوا کرے
باہر سے آرزو کا دریچہ سجا کے رکھ

یہ تنگ خیالی کی باتیں ہیں میاں چھوڑو
ایک اس کا ہی کوچہ کیا سارا جہاں چھوڑو

مسیحا تجھ کو کیسا لگ رہا ہے
ہمیں تو زخم اچھا لگ رہا ہے

غزل میں کلاسیکی اقدار آج بھی اپنی اہمیت رکھتی ہیں۔ روایتی طور طریقے، لفظیات، اسالیب اور رنگ و آہنگ کی حیثیت بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ بعض شعراء نے ان سے اخذ و اکتساب کیا، بعض نے ان کو رد کیا۔ کچھ نے اپنی الگ راہ نکالی اور کچھ نے انہی کی راہ پر چلنا مفید سمجھا اور ان کی پیروی کی۔

روایتی اور کلاسیکی شاعری سے اپنی ذہنی و جذباتی وابستگی کے باوجود شجاع خاور کی شاعری میں بغیر سوچے سمجھے، اندھی تقلید اور بے جا پیروی کا پہلو نظر نہیں آتا۔

شجاع خاور کی اسی خوبی اور منفرد لب ولہجہ کی تعریف اردو ادب کے بڑے اور معتبر نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ اس انداز میں کرتے ہیں:۔

"روایتی غزل میں تو سب خیریت ہی خیریت ہے اس انبوہ میں تو جو چاہے بے کد و کاوش شریک ہو سکتا ہے لیکن نئی غزل میں بار پانا اور اپنی آواز الگ سے پہچانا جانا اتنا ہی مشکل ہے۔ شجاع اپنے اطراف کی غزل اور اس کی بندھی ٹکی لفظیات سے شدید طور پر ناآسودہ ہیں۔ کوئی بھی شاعر انحراف کی راہ پر تبھی نکلتا ہے جب وہ موجود اور مانوس سے سخت نامطمئن ہو یا کسی داخلی اضطراب سے دوچار ہو یا طرفگی اور تازگی کی جمالیات مرتب کرنے کے لئے سب کچھ داؤ پر لگانے کو تیار ہو۔ شجاع خاور نے بغاوت کی راہ اتفاقاً نہیں ارادتاً اختیار کی ہے۔ لفظ جب تخلیق کی تپش سے گرماتا ہے تو معنی لو دینے لگتا ہے۔ شجاع خاور نے بنی بنائی پٹری پر چلنے سے انکار کیا ہے اس لئے لفظیات وضع کرنا بھی ضروری تھا تاکہ عامیانہ تصورات کو چیلنج کیا جا سکے۔ غزل کی روایتی لفظیات پر اشرافیہ کے رکھ رکھاؤ کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ شجاع خاور نے پہلا کام یہ کیا کہ رسمیات کے رنگین پردوں کو الگ کر دیا۔ جہاں رسمیات اور مرصع کاری ہو گی وہاں بورژوائیت بھی ہو گی۔ شجاع کا تخلیقی رویہ بنیادی طور پر اسی ملفوظی بورژوائیت سے گریز کا ہے۔ بورژوائیت در اصل پابستگیٔ رسم و رہ عام کا دوسرا نام ہے اسلئے محفوظ ترین راہ عمل یہی ہے۔ اس کے برعکس انحراف خطرات مول لینے کا کھیل ہے۔ شجاع رسمیات اور فرسودگی اسالیب کے تئیں چونکہ بے حد حساس ہیں چنانچہ ان کے لئے اپنی انفرادیت کو منوانا اور ہر طرح کے Doxa کو رد کرنا بے حد ضروری تھا۔" 2

البتہ اپنے وفور شوق اور قدما کے کلام سے والہانہ محبت کے اظہار میں تین چار غزلیں میرؔ و غالب کی زبان اور زمین میں شجاع خاور نے بھی کہیں ہیں اور ان کے تئیں اپنی عقیدت اور پسندیدگی کا ثبوت یوں بھی پیش کیا ہے مثال کے طور پر:

صرف تھوڑی سی سخن فہمی اگر دیدے خدا
زندگی کا لطف غالبؔ کی طرف داری میں ہے

ساری دنیا کر رہی ہے اس کی صحرا میں تلاش
اور دیوانہ چھپا ہے میرؔ کے دیوان میں

وصل کس کو نصیب ہوتا ہے
داغؔ کے شعر پر گزارا کر

وہ روایتی مضامین جو جدید غزل میں سلیقے سے برتے گئے ہیں شجاع خاور کی شاعری میں جب بھی بیان ہوئے ہیں بالکل نئے رنگ اور آہنگ کے ساتھ آتے ہیں اور نئی شکل اختیار کرتے ہیں۔

کر دیا حیران اک تصویر نے
ایسے پگھلے ہم کہ پتھر ہو گئے

میرؔ جی ایسی غزل گوئی بھی کیا
سننے والے گھر سے بے گھر ہو گئے

مبارک ساعتِ تجدید زخموں کو مبارک ہو
میرے گھر پے کوئی غمخوار ہمدردانہ آتا ہے

دامن کے چاک اور گریباں کے چاک کا موضوع کلاسیکی شاعری میں مختلف ادوار اور مختلف پیرائے میں بیان ہوا ہے شجاع

خاور نے بھی اس موضوع کو اپنی شاعری میں کئی غزلوں میں برتا ہے الفاظ تو وہی ہیں لیکن زاویہ نیا ہے انداز بھی الگ ہے اور اسلوب بھی منفرد ہے۔ اس نوع کے کچھ اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

پیدا جنوں میں ایک نیا زاویہ کرو
وحشت بڑھے تو چاک گریباں سیا کرو

یا اس بہار پہ بھی کرو وحشتوں کے وار
یا پھر کہیں پہ جا کے گریباں رفو کرو

صحرانوردی اور دشت پیمائی، گھر چھوڑنا اور رسوائی تو عشق کا لازمی حصہ ہیں شجاع خاور نے اس عشق کی جدید ترین اور منفرد شکل پیش کر دی ہے:

شجاع میاں یہ عشق بھلا کہاں کا ہوا
نہ آہ بھری نہ زخم جگر دکھانے گئے

ساری دنیا کر رہی ہے اس کی صحرا میں تلاش
اور دیوانہ چھپا ہے میرؔ کے دیوان میں

ہوش والے دشت کی جانب گئے تھے ایک دن
تب سے دیوانہ سنا ہے دشت سے مفرور ہے

یہ چند نمونے تھے شجاع خاور کی شاعری میں کلاسیکی غزل سے ان کی مناسبت، موافقت، عقیدت اور محبت کے۔ وہ کلاسیکیت کے معترف تو ہیں اور اس سے استفادہ بھی کرتے ہیں لیکن وہ اس کے اسیر نہیں ہوئے انہوں نے کلاسیکیت کو اپنے بس اور گرفت میں رکھا۔ ان کی شاعری کلاسیکیت کے اثر سے بوجھل نہیں ہوتی بلکہ کلاسیکیت کے خوشگوار اور صحت مند عناصر سے نکھر جاتی ہے اور وہ اسے اپنے منفرد اسلوب میں ڈھال کر الگ ہی رنگ میں رنگ دیتے ہیں حالانکہ الفاظ وہی ہوتے ہیں اور مضامین بھی وہی لیکن جس فنکارانہ چابک دستی سے وہ الفاظ اور خیال کو اپنے ڈھنگ سے باندھ دیتے ہیں اس میں ایک نئی جہت اور ندرت پیدا ہو جاتی ہے جس میں معنی کے نئے جہان پوشیدہ ہوتے ہیں:

جہاں بٹھا دیں گے ہم جیسے
اک اک لفظ رہے گا بیٹھا

مجتبیٰ حسین شجاع خاور کے انداز بیاں اور ندرت اسلوب کے بارے میں رقم کرتے ہیں:

> "شجاع خاور نے بات کہنے کا ایک نیا سلیقہ، نیا لہجہ اور موضوعات کی طرف دیکھنے کا ایک نیا زاویۂ نگاہ اپنایا ہے۔ انہوں نے یہ نکتہ بھی اٹھایا ہے کہ جو شاعری سچی ہوتی ہے وہ ممکن ہے کہ اچھی نہ ہو اور جو شاعری اچھی ہوتی ہے وہ ممکن ہے کہ سچی نہ ہو۔ اس شعری ادراک کے باعث ان کی شاعری میں اچھے پن اور سچے پن دونوں کا حسین امتزاج موجود ہے۔

شجاع خاور کی شاعری کا سب سے بڑا وصف شعر کے فنی اور معنوی لوازمات کی طرف ان کا بے تکلف اور کھلا ہوا رویہ ہے۔ جسے وہ زیادہ سنجیدہ اور رنجیدہ بنانے کی کوشش نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا لہجہ خود ساختہ تصنع اور اوڑھی ہوئی بناوٹ سے عاری ہے۔ وہ زندگی کو صحیح تناظر میں دیکھتے ہیں۔ بات کچھ ایسی بے تکلفی سے کہہ جاتے ہیں کہ بظاہر اس بات کا تعلق خوش مذاقی یا شگفتگی سے پیدا ہو جاتا ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو اس شگفتگی کے پیچھے ایک گہری سنجیدگی چھپی ہوتی ہے میں سمجھتا ہوں بات کہنے کا یہ سلیقہ ہمارے بہت کم شاعروں کے حصہ میں آیا ہے۔" 3

شجاعؔ خاور کی شاعری میں میرؔ کی شیوہ بیانی اور بول چال کی سادگی بھی ہے اور غالبؔ کی طرح داری اور تہہ داری بھی، داغؔ کی دہلوی زبان کا چٹخارہ بھی ہے اور یگانہؔ کا طنزیہ لہجہ بھی، لیکن اسلوب ان کا اپنا ہے اچھوتا، جدید اور منفرد جسے انہوں نے خود ڈھالا ہے اور یہی ان کی شاعری کی خصوصیت بھی ہے اور خوبی بھی۔

حواشی :

ا۔ ظ۔ انصاری: "مصرع ثانی" از شجاعؔ خاور 1987 ص 27

2۔ گوپی چند نارنگ: مضمون" ہیں اہل خرد کس روش خاص پر نازاں" مشمولہ سہ ماہی ادب ساز دہلی۔ جنوری تا مارچ 2015 ص90

3۔ مجتبیٰ حسین " واوین کے بعد" مرتب: محمد اعظم 1985 ص 54, 55

تانیثیت : نظریات، مغربی تناظرات

محمد حسین
ریسرچ اسکالر شعبہ اردو دہلی یونی ورسٹی، دہلی
ای میل:hussaindu21@gmail.com

تانیثیت کی خشت اول کا سراغ مغرب میں ملتا ہے اس لیے تانیثیت کے تصور اور فلسفے کے مبادیات سمجھنے کے لیے مغربی حوالوں کو کھنگالنا ہو گا۔ تبھی اس کی اصل اور ابتدا کے ساتھ اس کے ارتقائی سفر سے واقفیت ہو گی۔ حقوق نسواں پر مبنی ایک سیاسی اور معاشی 'رجحان' نے بعد میں " تانیثیت" کی تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ گزرتے وقت کے ساتھ اس تحریک میں اتنی وسعت آگئی کہ اس نے تمام شعبۂ حیات میں عورت کے مقام و مرتبہ کی بازیافت کرنا شروع کر دیا۔ سماج میں موجود صنفی تفریق پر مبنی قدیم مسلمات اور روایات پر سوالیہ نشان قائم کیا۔ عورت کے تعلق سے سماج کے دوہرے رویے کو موضوع بنایا۔ عورت کی تلاشِ ذات سے اظہار ذات تک کے سفر کو تانیثی تحریک نے ایک جہت عطا کی۔

تانیثیت نے اتنے مسائل اور اتنی جہات کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے کہ اس کی ایک جامع تعریف کرنا بھی مشکل ہے ۔ Feminist Frameworks: Building Theory against Violence on women کی مرتبہ لیزا ایس پرائس(Lisa s.Price)فیمنزم کی تعریف کرتے ہوئے لکھتی ہیں۔

Feminism is also a method of analysis ,a standpoint,a way of looking at the world from the Prospective of Women.It Questions govenrment Policies ,Popular culture,ways of doing and being,and asks how women's lives are affected by "these ideological and institutional practices

Feminism: P:1,Arpita Mukhopadhyay,Orient) (Blackswan 2016

فیمنزم، تجزیہ کا طریقہ کار ہے، ایک نظریہ ہے اور دنیا کو عورت کی نظر سے دیکھنے کا طریقہ ہے۔ فیمنزم حکومتی پالیسی ،مقبول عام ثقافت، عمل اور وجود کے حوالے سے سوالات قائم کرتی ہے۔ ان نظریات اور ادارہ جاتی اعمال کے باعث عورت کی زندگی پر کیا اثر ہوتا ہے اس سے بھی بحث کرتی ہے۔"

فیمنزم (Feminisim)کا لفظی اطلاق و استعمال پہلی دفعہ ۱۸۷۱ میں میڈیکل سائنس میں ہوا تھا ایک مرد مریض کے جسم میں موجود نسائی علامتوں کے بیان کے لیے Feminisation کا لفظ استعمال کیا گیا تھا۔ ۱۸۷۲ میں الیگزینڈر ڈوماس(Alexander Dumas) نے ایک پمفلٹ میں مردانہ خصوصیات کی حامل ایک عورت کے لیے l'homme femme استعمال کیا تھا۔1910 کے بعد سے یورپ میں feminism کے لفظ کا چلن ہوا۔ اس اصطلاح پر بحث کرتے ہوئے ارپتا مکھو پادھیائے لکھتی ہیں ۔لفظ Feminism دو اجزا سے مل کر بنا ہے۔ فرانسیسی لفظ Femme جس کے معنی عورت کے ہیں اور esme جو کہ سماجی تحریک یا سیاسی نظریے پر دلالت کرتا ہے۔

تاریخی اعتبار سے فیمنزم کے بدلتے رجحانات اور تحریکات کی درجہ بندی کے لیے ماہرین نے اسے تین ادوار میں تقسیم کیا ہے۔

پہلا دور ؛ انیسوی صدی اور بیسوی صدی کے اوائل (اس دور میں خواتین مردوں کے مساوی حقوق کے لیے بر سر احتجاج رہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس عہد کی تحریک

بس نسائی تحریک تھی جس میں قانونی اور سیاسی حقوق کے لیے عورتوں نے مزاحمت کی۔)

دوسرا دور: ۱۹۶۰ سے ۱۹۷۰ تک (اس دور میں عورتوں نے ملازمت کرنے، گھر میں اپنے رول کے تعین، اور جنسیت کے علاوہ سیاسی حقوق کی لیے جدوجہد کی۔)

تیسرا دور: ۱۹۹۰ سے اکیسویں صدی کے اوائل تک

اب اکیسویں صدی کے دوسرے دہے میں نسائی حقوق کے لیے جس قدر آگہی عام ہو رہی ہے اور سوشل میڈیا کے علاوہ مختلف سرگرمیوں سے حقوق نسواں کے لیے بیداری پائی جاتی ہے اسے چوتھے دور کا آغاز مانا جا سکتا ہے۔ ۱۶ دسمبر ۲۰۱۲ کو دہلی میں ایک وحشیانہ عصمت دری کے واقعے کے بعد فیس بک، ٹویٹر، انسٹاگرام، ٹمبلر جیسے سوشل میڈیا پلیٹ فارم سے عورتوں کے ساتھ جنسی تشدد اور جنسی استحصال کے خلاف آواز بلند کرنے اور حقوق نسواں کی بحالی کے لیے مہم کے آغاز کو تانیثیت کا چوتھا دور کہا جا سکتا ہے۔

مغرب میں تانیثیت کی تحریک کیسے وجود میں آئی اس کے لیے فرانس اور انقلاب فرانس کے بعد کی کچھ سرگرمیوں کا ذکر ضروری ہے۔ ۱۷۹۱ میں فرانس کی قومی اسمبلی میں چارلس موریس نے صنفی بھید بھاو پر مبنی ایک تعلیمی خاکہ پیش کیا تھا۔ جس میں عام تعلیم کا حق مردوں کے ساتھ مخصوص کیا گیا اور عورتوں کے لیے فقط گھریلو بنیادی تعلیم کی تجویز رکھی گئی۔ اس کے جواز کی دلیل یہ دی گئی کہ مرد کو دنیا سنبھالنی ہے اس لیے مرد کو اعلیٰ تعلیم کی ضرورت ہے جب کہ عورت گھر گرہستی سنبھالتی ہے لہذا ان کے لیے گھریلو اور بنیادی تعلیم کافی ہے۔ فرانس میں ہی مقیم ایک برطانوی خاتون میری وال اسٹون کرافٹ نے چارلس مورس کی اس رپورٹ کے رد میں ۱۷۹۲ میں A vindication of the Rights of Women کے عنوان سے ایک پمفلٹ لکھا۔ وال اسٹون کرافٹ نے عورتوں کو تعلیم کا حق دیے جانے کی وکالت کرتے ہوئے کہا ہے کہ عورت اپنے شوہر کی فقط بیوی ہی نہیں بلکہ عورت بھی سماج اور ملک کا لازمی حصہ ہے۔ عورت کو معاشرے کا قیمتی زیور اور شادی میں بیچ دی جانے والی جائداد کی بجائے انسان سمجھنا چاہیے اور بحیثیت انسان ان کے بنیادی حقوق انہیں ملنے چاہیے۔

میری وال اسٹون کرافٹ کی ایک کتاب A Vindication of the Rights of Men بھی ہے جو کہ ایڈمنڈ برک کی ایک تحریر کے جواب میں لکھی گئی ہے اور دوسری کتاب A Vindication of the Rights of Women ہے جو چارلس موریس کی رپورٹ کے رد عمل میں لکھی گئی ہے۔ میں اس وضاحت اور تفصیل پر اس لیے زور دے رہا ہوں کیوں کہ اردو ناقدین نے کئی مضامین میں A Vindication of the Rights of Women کو ایڈمنڈ برک کی تحریر کا جواب بتایا ہے اور یہ بھی کہ ایڈمنڈ برک نے A Vindication of Rights of Men نام سے کتاب لکھی تھی جب کہ ایڈمنڈ برک کی کتاب کا نام ہے Reflection on the Revolution in france ۔ ایڈمنڈ برک نے اپنی کتاب میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ انقلاب درست نہیں اور عام شہریوں کو حقوق حاصل نہیں۔ اس لیے وال اسٹون کرافٹ نے A Vindication of the Rights of Men لکھ کر عام شہریوں کے حقوق کی وکالت کی اور انقلاب کو درست ٹھہرایا۔ پروفیسر عتیق اللہ اور پروفیسر انور پاشا کے مضامین میں بھی یہ غلط فہمی نظر آئی (ان دونوں کے مضامین بالترتیب "بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب" اور "تانیثیت اور ادب" میں شامل ہیں)۔

وال اسٹون کرافٹ کے علاوہ جن لوگوں نے تانیثی تحریک کے لیے بنیاد فراہم کی ان میں امریکی ادیب مارگریٹ فلر اور جان اسٹورٹ مل کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ انیسویں صدی میں عورتوں کی صورت حال پر بحث قائم کرتے ہوئے امریکی صحافی مارگریٹ فلر نے Woman in the Nineteenth Century لکھی جو پہلی بار ۱۸۴۳ میں شائع ہوئی۔ حقوق نسواں کی آواز کی حمایت کسی مرد ادیب / مصنف کی جانب سے پہلی بار ۱۸۶۹ء میں ہوئی، جب جان اسٹورٹ مل کی کتاب The Subjection of Woman شائع ہوئی۔ جان اسٹورٹ مِل (1806-73) ایک برطانوی فلسفی، مفکر اور ادیب ہیں جنہوں نے انیسویں صدی کے چھٹے عشرے کے دوران برطانیہ میں حقوق نسواں کی آواز کی حمایت کی اور مذکورہ کتاب کے ذریعے اس کی فلسفیانہ اساس پر بھی گفتگو کی۔ مِل نے سماج میں عورتوں کو مساوری رتبہ دینے کا ترقی پسند نظریہ پیش کیا۔ مل نے ایسے سماجی اور قانونی اصول کی سخت تنقید کی جن سے سماج میں عورتوں کی آزادی پر قدغن لگتی ہے۔ مل نے اپنی

تحریروں میں مرد اساس رویے میں تبدیلی لانے کی ضرورت پر زور دیا اور شادی کے ذریعے عورت کو محکوم یا مملوک بنانے کی بجائے انہیں زندگی کے ہر موڑ پر برابر کا شریک سمجھنے کی وکالت کی۔

۱۸۴۸ میں نیو یارک کے Sceneca falls میں پہلی مرتبہ چند باہمت خواتین اور مردوں نے حقوق نسواں کی بحالی کے لیے باضابطہ ایک میٹینگ کی۔ جس میں Declaration of Rights and Sentiments کے عنوان سے ایک قرارداد پیش کی گئی۔اس قرارداد میں ایک طاقتور عورت کا تصور پیش کیا گیا جو وال اسٹون کرافٹ کی تحریروں میں ندارد تھی۔ قرارداد پر دستخط کرنے والوں نے یہ اعتراف کیا کہ ایک عرصے عورتوں کو مناسب تعلیم سے جان بوجھ کر محروم رکھا گیا جس کے باعث وہ ڈاکٹر اور وکیل جیسے دیگر اہم پیشوں سے سرے سے غائب ہیں ۔عورت کو سیاسی اداروں سے بھی باہر رکھا گیا ہے اسی لیے انہیں ووٹ دینے کا بھی حق حاصل نہیں ہے۔ان دنوں یہ تصور عام تھا کہ سیاست کے لیے ذہانت و فطانت درکار ہے جب کہ عورت قدرتی طور پر ذہانت و فطانت اور دانشوری سے محروم ہیں۔

انیسویں صدی کے امریکہ میں غلامی کی روایت کے خاتمے کے لیے Abolitionist Movement بھی عروج پر تھی،اس لیے حقوق نسواں کی جد وجہد کرنے والوں کو Abolitionist Movement سے بھی تقویت ملی۔ کیوں کہ مردوں کے جبر، شوہر اور والد کی جانب سے عورتوں پر عائد پابندیوں کو غلامانہ زندگی کے مشابہہ ہی سمجھا جاتا تھا۔

امریکہ میں لوسی اسٹون (Lucy Stone) الزابیتھ کیڈی اسٹنٹون (Elizabeth cady stanton) اور سوزین بی (Susan B.) وغیرہ انیسوی صدی میں حقوق نسواں کی نمایاں علمبردار خواتین ہیں ۔1869 میں لوسی اسٹونٹن نے جولیاوارڈ ہو (Julia ward howe) اور جوسفن رفین (Josephine Ruffin) کے ساتھ مل کر بوسٹن میں American Woman Sufferage Association کی بنیاد رکھی ۔لوسی نے ۲۰ سالوں تک ایک ہفت روزہ تانیثی رسالے کی ادارت بھی کی ۔الزابیتھ کیڈی اسٹنٹون ایک سرگرم Activist تھی۔ جو غلامی کے خاتمے کے ساتھ حقوق نسواں کے لیے بھی برابر کی جہد وجہد کرتی رہی ۔الزابیتھ نے مادریت کو عورت کی ایک عظیم ذمے داری مانا لیکن مادریت کی ذمے داری میں عورت کو مقید اور محدود کرنے کے سماجی رویے پر اعتراض کیا۔ 1848 میں عورتوں کو حق رائے دہی سے محروم کیے جانے کے خلاف ایک احتجاج اور مزاحمت کی قرارداد Decalaration of Sentiments تیار کرنے میں بھی الزابتھ کا اہم کردار تھا۔الزابتھ نے چرچ کے ذریعے عائد کیے گئے ان سماجی اور مذہبی رسوم ورواج کا بھی انکشاف کیا جو خاص طور سے عورتوں کے ساتھ جانب داری پر مبنی تھے۔اسٹونٹن نے محسوس کیا کہ عورتوں کو مساوی حقوق اور سماجی توقیر سے محروم کیے جانے کی ایک وجہ چرچ کے ذریعے بائبل کی تعصب پر مبنی تشریح و تفسیر بھی ہے اس لیے اسٹونٹن نے 21 خواتین کی ایک ٹیم تشکیل کی اور ان کے ساتھ بائبل کی تفسیر و تشریح پر نظر ثانی کرکے دو جلدوں میں "خواتین کا بائبل" (Woman's Bible) شائع کیا۔ جس میں بائبل کے وہ متون ہیں جو عورتوں سے متعلق ہیں یا عورتوں سے متعلق احکامات پر مبنی ہیں اس کے ساتھ ہی اس کی تفسیر بھی شامل کی گئی۔ اسٹونٹن نے خواتین کا بائبل مرتب کرکے یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ مذہبی کتب میں عورتوں کو ان کے حقوق سے محروم نہیں کیا گیا ہے بلکہ بائبل کی غلط تشریحات کے ذریعے چرچ نے عورتوں کو محروم کرنے کی کوشش کی ہے۔

ورجینا وولف:

تانیثیت کی ادبی نظریہ سازی میں ورجینا وولف کا نام ایک رہنما کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔پہلی عالمی جنگ کے بعد دنیا بھر میں سیاسی، معاشی، سماجی تبدیلیاں رونما ہونے لگی تھیں ۔برطانیہ بھی ان تبدیلیوں کا گہوارہ تھا۔ہشت پہلو تبدیلیوں کی اس لہر میں 'عورت" کا مسئلہ بھی زیر بحث آیا۔ورجینا وولف کے مکمل ادبی کارناموں میں اس عبوری دور کی عکاسی نظر آتی ہے۔وولف کی دو کتابوں (A Room of One's Own (1929 اور Three Guineas(1938) نے 1960 نے بعد کے تانیثی مفکرین اور ادبا کو بھی بہت متاثر کیا ہے۔وولف نے سماجی،سیاسی، معاشی اور ادبی یعنی ہر شعبۂ حیات میں عورت اور مرد کے درمیان تفاوت اور تفریق پر مبنی فکر ورجان کو سرایت کرتے ہوئے پایا۔ یہ صورت حال وولف سے پہلے اور بعد میں بھی قائم رہی۔ وولف نے واضح کیا

کہ گھریلو زندگی میں بیویوں اور بیٹیوں پر شوہروں اور والدوں کے تسلط سے لے کر عوامی زندگی میں تجارت، قانون، تعلیم اور مذہبی معاملات میں بھی عورتوں کو مردوں کی محکومی اور تابعداری تفویض کی گئی ہے۔اسی طرح سامراجیت، نوآبادیت اور فاشزم جیسے نظریاتی مباحث میں بھی عورت کا مقام مردوں سے ایک زینہ نیچے ہی ہے۔عورتوں کو احساس کمتری میں مبتلا کرنے کے پیچھے کارفرما سب سے طاقت ور علّت مرد مرکوزیت (Patriarchy) ہے۔وولف کا خیال ہے کہ طاقت و قوت کے عدم توازن اور مردوں کی حاکمیت و تسلط کا یہ نظام ادب میں بھی اپنی جگہ بنائے ہوئے ہے۔وولف نے مردوں کے ادب کا گہرائی سے جائزہ لیا تو پایا کہ مردوں کے ادب میں عورت کی نمائندگی کم سے کم ہے اور جتنی نمائندگی دی گئی ہے اس میں بھی عورت کے کردار کو فعّالیت سے بھی محروم دکھایا گیا ہے۔مرد ادیبوں کے اس رویے پر احتجاج جتانے کے لیے لیے وولف نے شیکسپیئر کی بہن(Judith Shakespeare) کا خیالی کردار وضع کرکے دنیا کو یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ قدرت نے شیکسپیئر کو اس کی بہن تحفے میں دی تھی لیکن عورت ہونے کی وجہ سے اس کی تخلیقی صلاحیتوں پر کسی نے توجہ نہیں دی۔نسائی چہرہ اور نسائی جسم نے اسے ادیب بننے نہیں دیا۔وولف نے Androgyny کا بھی فلسفہ پیش کیا۔Androgyny یونانی لفظ ہے جو دو لفظوں کا مرکب ہے Andro یعنی مرد اور gyne یعنی عورت، مطلب یہ کہ ایسا فرد جس کے اندر مردانگی اور نسوانی دونوں خصوصیات موجود ہوں۔وولف نے اس نظریے سے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ انسانی کلیت کی مکمل نمائندگی تبھی ہوگی جب لکھنے والا، مرد اور عورت دونوں کی سوچ و فکر کا جامع ہو۔وولف نے جنسی شنیوت کے نظریے کو خارج کرتے ہوئے کہا ہے کہ مرد اور عورت کی تخلیق میں جسمانی تفاوت ضرور ہے لیکن ذہن و دانش کا جہاں تک معاملہ ہے اس میں کوئی تفاوت فطری اور پیدائشی نہیں ہے۔

وورجینا وولف کی کتاب A Room of One's own تانیثی ادب کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔یہ کتاب صنف، جنس اور تانیثی تنقید کی ایک بنیادی متن سمجھی جاتی ہے۔ورجینا وولف نے کیمبرج یونی ورسٹی میں عورتوں کو لیکچرز دیے تھے یہ کتاب انہیں لیکچرز کا مجموعہ ہے۔وولف نے اس کتاب میں اس بات پر زور دیا ہے کہ اگر کوئی عورت مصنف اور ادیب بننا چاہتی ہے تو اسے خود کفیل ہونا پڑے گا اور اسے ایک علاحدہ رہائش بھی حاصل کرنی ہوگی تبھی وہ آزادانہ کچھ لکھ سکے گی۔

Three Genieas میں ورجینا وولف نے عورتوں کو بالخصوص تعلیم یافتہ عورتوں کی بیٹیوں کو ہدایت دی ہے کہ ایک ایسے سماج کی تعمیر و تشکیل کریں جس سے "مرد مرکوزیت" کے ڈسکورس کو چیلنج کیا جاسکے۔وولف نے اس کتاب میں ایسے احکام اور فتووں کی سخت مخالفت کی ہے جن کے باعث خاتون ادیبوں کو ادب کی شریعت سے باہر کر دیا جاتا ہے۔وولف نے خاتون ادیبوں کی تخلیقات اور تصنیفات کی اہمیت اور قدر شناسی کے لیے خاتون ادیبوں کے گم شدہ متون کی تلاش اور اس کی تفہیم کے ساتھ تجزیے پر بھی زور دیا ہے۔

Radical Feminism

فرانس میں عورتوں کو ووٹ کا حق 1944 میں حاصل ہوا۔اس واقعے کے پانچ سال بعد 1949 میں فرانسیسی مصنفہ سیمون دی بوائر (Simon de Beauvoir) کی کتاب The Second Sex شائع ہوئی۔سیمون دی بوائر ایک مفکرہ تھی اور فلسفۂ وجودیت کے بانی سارتر کی بیوی تھی۔اس کتاب نے سماج میں عورتوں کے رتبے پر نظر ثانی کی تحریک دی۔کتاب کے معرض تصنیف میں آنے کے پیچھے عورتوں کے ساتھ ہونے والی نابرابری اور جبر و استحصال کی صورت حال ہے۔عورتیں محض بچوں کی پرورش اور گھر داری میں مجبور و محبوس اور Gender Stereotype میں پھنسی ہوئی تھیں۔انہیں معاشی، سیاسی اور جنسی خود مختاری سے محروم رکھا گیا تھا اور محنت مزدوری کے کام میں بھی ان کے ساتھ بھید بھاؤ ہوتا تھا۔ان تمام پہلوؤں کو نظر میں رکھتے ہوئے سیمون دی بوائر نے فلسفہ وجودیت اور تاریخ کے مارکسی تجزیے کے نقطۂ نظر سے مختلف تنازعات اور مباحث پر گفتگو کی ہے۔

سیمون دی بوائر نے The Second Sex میں دو نکتے سے بحث کی ہے۔

ا۔عورت کو ہمیشہ 'غیر' کے زمرے میں محدود رکھا گیا۔

۲۔نسائیت مردوں کا گڑھا ہوا تصور ہے۔

سیمون دی بوائر کا خیال ہے کہ مرد مرکوز سماج میں نسائیت ہمیشہ سے ”غیریت “ کے پردے میں مستور رہی ہے۔کیوں کہ عوامی زندگی پر اکثر مردوں کی بالا دستی رہی۔مشہور زمانہ مقولہ ”عورت پیدا نہیں ہوتی بلکہ بنا دی جاتی ہے “ (One is not Born,but rather, Becoms, a woman") سیمون دی بوائر کی مذکورہ کتاب میں ہی ہے۔سیمون دی بوائر کی کتاب اصلاً فرانسیسی زبان میں لکھی گئی تھی جسے بعد میں دنیا کی متعدد زبانوں میں ترجمہ کیا گیا۔اردو میں کشور ناہید نے ’عورت مرد کا رشتہ“ کے نام سے ترجمہ کیا ہے دوسرا ترجمہ یاسر جواد نے ”عورت“ کے نام سے ہی کیا ہے جو فکشن ہاوس لاہور سے ۲۰۱۳ میں شائع ہوئی ہے۔

Radical Femisim

Radicalلاطینی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی Rootیعنی بنیاد کے ہیں اور چوں کہRadical Feminist سماج میں موجود مسائل کو اس کی جڑ اور بنیاد سے اکھاڑنے میں یقین رکھتی ہے اس لیے ان معنوں میں یہ طبقہ اناث خود کو بنیاد پرست کہلاتا ہے۔یہ تانیثیت کی دوسری لہر ہے۔اس نظریے کے حاملین کا ماننا ہے کہ عورتوں کے ساتھ جبر کی وجہ مرد بالا دستی اور مرد مرکوزیت کا عقیدہ ہے۔ جبر کا یہ عمل کئی سطحوں پر رائج ہے۔مثلاً عورت کی جنسیت پر پہرے بٹھانا،لازمی اور جبری طور پر عورت کو ماں بنانا،قدامت پسند نظریہ مباشرت(Noramativ heterosuxuality)پر اصرار کرنا وغیرہ۔

بنیاد پرستانہ تانیثیت صنفی خطوط پر سماج کی تشکیل نو کے اصرار کے باعث لبرل اور مارکسی تانیثیت سے جدا گانہ ہے۔بنیاد پرست تانیثیت کے قائلین کا ماننا ہے کہ زچگی،محبت،شادی، جنسی عمل،اور گھریلو کام کاج کو بڑی ہوشیاری سے معمولات زندگی میں شمار کر لیا گیا ہے۔

تانیثیت کی دوسری لہر کی مفکرین میں ایک نا قابل فراموش نام کیٹ ملیٹ (kate Millet)کا ہے۔کیٹ ملیٹ کے مطابق صنفی عدم مساوات کی جڑیں مذہب،سماج،سیاست اور معاشیات میں اس قدر پختہ ہیں کہ وہ ”داخلی نو آبادیت “ کو جنم دیتی ہیں جس کے باعث طاقت کے استعمال واختیار میں عدم توازن کی راہیں ہموار ہوتی جاتی ہیں۔کیٹ ملیٹ نے خیال ظاہر کیا ہے کہ عورت اور مرد کے درمیان طاقت کا رشتہ غالب و مغلوب،حاکم و محکوم کے طرز پر استوار ہو چکا ہے۔کیٹ ملیٹ نے یہ بھی وضاحت کی ہے کہ تذکیری تحریریں یعنی مرد مصنفین کی تحریریں ،مردوں کی مخصوص زبان Male Stereotypeپر مبنی ہیں۔کیٹ ملیٹ نے مرد مصنفین کی تحریروں میں زن منافرت(Misogynism)کے مواد کی بھی نقاب کشائی کی ہے۔اس ضمن میں کیٹ نے سگمنڈ فرائڈ،ڈی ایچ لارنس،ہینری ملر،نورمین میلر جین زینٹ وغیرہ کی تحریروں میں عورت کی منفی تصویر کشی کی مثالیں بھی پیش کی ہیں ۔کیٹ نے عورت کو احساس کمتری میں مبتلا کرنے کا ذمے دار فرائڈ جیسے ماہر نفسیات کو بھی قرار دیا ہے۔Androgynyکے تعلق سے کیٹ کا نظریہ روایتی نظریوں سے مختلف ہے وہ صرف مردانگی اور نسوانیت کی خصوصیات(مثلاً انا پسندی اور خود سپردگی) کے اجتماع کو Androgynyنہیں کہتی ہیں بلکہ ان کا خیال ہے کہ نظریات اور پسندیدگی کا اجتماع دراصلandrogynyہے۔

Gynocriticism

تانیثیت کی تھیوریز کے مطالعات کے دوران Gynocritismکی اصطلاح بھی نظر آتی ہے۔

Gynocriticismدر اصل Androcentrism کی ضد ہے ۔کیوں کہ Androcentrism میں مرد مرکوز زاویہ نظر کو اہمیت حاصل ہے اور Gynocritismمیں نسوانی زاویہ نگاہ کی اہمیت ہے۔ Gynocriticismکی اصطلاح ایلین شوالٹر نے ۱۹۸۲میں وضع کی۔ خواتین کی تحریروں پر اس اصطلاح کا اطلاق کیا جاتا ہے۔تاریخ ،اسلوب ،موضوعات،اصناف اور ساختیات کے تانیثی سروکار، نسائی تخلیقات کی نفسی حرکیات ،عورت کی انفرادی اور اجتماعی روش ورفتار اور نسائی ادبی روایت کی شعریات و اختصاص Gynocriticismکے تحت آتے ہیں۔ارپتا مکھوپادھیائے لکھتی ہیں :

" Gynocriticism is the branch of feminist criticism that focuses on woman's art,with the aim of developing a 'woman's Poetics"(p; 46)

۱۹۸۳ میں لارنس کپلنگ نے ایک کتاب Abandoned Women and poetic tradition کے نام سے لکھی جس میں نسائی ادبی روایت کے تجزیے پر زور دیا گیا ہے۔ورجینا وولف نے شیکسپیئر کی بہن کے کردار کا اختراع کیا تھا اسی طرز پر لارنس نے ارسطو کی بہن Arimneste کا کردار مخترع کر کے نسائی ادب پر توجہ دلانے کی کوشش کی۔کپلنگ نے کہا ہے کہ عورتوں کے ثقافتی اور سماجی تعامل سے نسائی علمیات اور جمالیات کی تشخیص اور تشکیل ممکن ہے۔

Post Modern Feminism

مابعد جدید تانیثیت :

مابعد جدید تانیثیت مائکل فوکاٹ، جیکس دریدا، جیکس میری ایملی لکن، اور سیمون دی بوائر کے نظریات پر مبنی ہے۔مابعد جدید تانیثیت نے تشخص اور وجود کی ہمہ جہتی، تنوع اور تکثیریت پر زور دیا ہے۔قدامت پرست تانیثیت کا سارا زور صنفی تفریق کے ارد گرد گھومتا ہے اور لبرل تانیثیت "مساوات کی تلاش" پر زور دیتی ہے لیکن مابعد جدید تانیثیت ان دونوں نظریات سے ہٹ کر یہ ظاہر کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ تفریق کی اندرونی اور داخلی صورت حال کو مذکورہ دونوں تصورات نے نظر انداز کیا ہے۔اس لیے مابعد جدید تانیثیت داخلی تفریق پر خصوصی توجہ مبذول کرتی ہے۔عورت اپنی صنف یعنی عورت کے درمیان بھی مختلف سطحوں پر بھید بھاؤ کی شکار ہے۔اس جانب توجہ مبذول کرنا بھی بے حد ضروری ہے۔

فرانسیسی تانیثیت

تانیثیت کی تحریک نے سب سے زیادہ مقبولیت فرانس میں حاصل کی اس لیے تانیثیت کے مختلف رنگ وروپ ہمیں فرانس میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے اوائل میں فرانس میں ادبا و مفکرین، دانشور اور فلسفیوں کی بھی ایک بڑی تعداد تھی۔اس لیے ادب، فلسفہ اور نظریات کی بھی ریل پیل تھی۔ دنیائے ادب و فلسفہ کو "پس ساختیات" اور "رد تشکیل" کا نظریہ دینے والے جیکس دریدا جیسے فلسفی نے بھی فرانس میں ہی آنکھیں کھولیں۔دریدا کے فلسفلے نے تانیثیت کی تھیوری وضع کرنے والوں کو بھی متاثر کیا جن میں فرانس کی متعدد ادیبہ شامل ہیں مثلاً لوسی اری گیرے(Luce Irigaray)جوڈتھ بٹلر(Judith Butler)اور گایتری چکرورتی وغیرہ۔

فرانسیسی تانیثیت پسند گروپ مثلاً جولیا کرسٹوا، ہیلن ککساؤس، اور لوسی اری گیرے وغیرہ نے نسوانیت کے مطالعے کے دوران متعدد فلسفیانہ نظریات اور تحلیل نفسی کے نقطہ نظر پر بھی غور کیا۔ان کے مطالعات کو 1979 کے بعد شہرت ملی جب New French Feminism کی کتاب منظر عام پر آئی۔جس میں ان خواتین نے جنس، صنف، جمالیات، عورت کی نمائندگی، تشخص، معروضیت وغیرہ کے زمرہ جات پر نظر ثانی کی اور اس کی رد تشکیل کی۔فرانسیسی تانیثی تحریک گزاروں نے نسوانیت کے ساتھ مخصوص کر دیے گئے عیوب اور منفی خصوصیات کو توڑنے کا کام کیا۔مثلاً ہسٹریا وغیرہ کو عورت کی خاصیت بتا کر اسے کمتر سمجھا جاتا تھا۔دریدا نے Phallogocentrism کا نظریہ وضع کیا تھا۔جس کے تحت وہ Phallo یعنی عورتوں پر مردانہ تفوق اور برتری کا قائل تھا۔فرانسیسی تانیثی تحریک گزاروں نے دریدا کے اس نظریے کو چیلنج کیا۔

جسمانی و عضویاتی خصوصیات کو اینگلو امریکی تانیثیت میں حیاتیاتی لزومیت کا شاخسانہ تسلیم کیا جاتا ہے جس کے باعث عورت کی بااختیاری کا فلسفہ مجروح نظر آتا ہے۔یعنی جب جسمانی اور عضویاتی اعتبار سے عورت کی کمزوری کو حیاتیاتی لزومیت کا نتیجہ مان لیا جائے تو ظاہر ہے کہ مردوں کے مقابلے میں عورت کے اختیار کو کمتر ہی ماننا ہو گا۔جولیا کرسٹوا اس نظریے کی سخت مخالفت کرتی ہیں

فرانسیسی تانیثیت پسند مصنفین گروپ میں ایک اہم نام لوسی ایری گیرے کا بھی ہے۔لوسی نے تانیثیت کی فلسفیانہ اساس پر نظر ثانی کی ہے۔انہوں نے تحلیل نفسی اور لسانیات دونوں نقطہ نظر سے تانیثیت کے فلسفے پر گہری نظر ڈالی ہے۔ایری گیرے اپنے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچی ہیں کہ انہوں نے افلاطون سے فرائڈ تک کے فلسفیوں پر الزام عائد کیا ہے کہ ان سب نے عورت کو فعال کردار سے محروم کیا ہے۔مادریت تو روایتی طور پر عورت سے

وابستہ ہے، فکر و دانش کے فقدان کو بھی عورت کے ساتھ وابستہ کر دیا گیا۔اس کے برعکس مردوں کو ثقافتی تاریخ میں مرکزی کردار اور ایک فعال حیثیت کا اختیار دیا گیا۔

فرانسیسی تانیثی تحریک گزاروں میں ہیلن ککساؤس بھی اہم مقام رکھتی ہیں۔ ہیلن ککساؤس کے مضامین کا مجموعہ The Laugh of Medusa(1975) تانیثیت کے باب میں اہم مقام رکھتا ہے ۔ان مضامین میں ککساؤس نے عورت کی خواہشات اور اس کی زبان کے درمیان ربط کی وضاحت کرتے ہوئے قدامت پرست مرد اساس نظام کی بھی بخیہ دری کی ہے۔ ککساؤس نے جنسیاتی شناخت کو الگ الگ خانوں اور زمروں میں بانٹنے کی روایت کو چیلنج کیا ہے۔اور نسوانیت پر Phallogocentrism یعنی تذکیری نظام کے غلبہ و تسلط کو بھی چیلنج کیا ہے ۔ Binary کی تشکیل ،فعالیت / مفعولیت ۔سورج / چاند. فطرت / ثقافت۔ دن / رات۔ماں / باپ۔وغیرہ کی ثنویت سے ہوتی ہے لیکن اس عمل میں ایک زمرے کو دوسرے پر فوقیت اور برتری دینا درست نہیں ہے۔اسی طرح ایک زمرے کی تعمیر و ترقی کے لیے دوسرے زمرے کو تباہ و برباد کرنا قطعاً مناسب نہیں۔اس زمرہ بندی کے عمل میں عورت کو "غیر" اور دوسرا درجہ دیا جاتا ہے ۔ ککساؤس مردانگی اور نسوانیت کی ثنویت (Binary) کو مسترد کرتی ہیں اور نظریۂ تکثیریت کی توسیع کے لیے دو جنسے یعنی (Bisexual) کو ترجیح دیتی ہیں۔

PostColonial Feminism and Third world Feminism

تانیثیت کی تھیوری اور تحریکات کا دائرہ یورپ اور امریکہ میں بالعموم سفید فام ،انگریزی بولنے والی ، تعلیم یافتہ اور متوسط طبقے کی خواتین تک محدود تھا اِس مین اسٹریم تحریک میں تیسری دنیا کی خواتین کے مسائل غائب تھے۔استعمار اور سامراجیت کے بطن سے پیدا ہونے والی نو آبادیات میں خواتین کی کیا صورت حال تھی اس پر سرے سے گفتگو نہیں نظر آتی تھی اور نہ ہی ان کے حقوق کے لیے تحریکیں یا آوازیں بلند ہوتی تھی ۔اس لیے PostColonial Feminsim یا Third world Feminism کی بھی ضرورت محسوس ہوئی۔اس نظریے کے علمبرداروں میں ایک اہم نام گایتری چکرورتی اسپیوک(Gayatri Chkravorty Spivak)کا بھی ہے۔ گایتری نے اپنے مشہور زمانہ مضامین کے مجموعے Can the Subultern Speak میں رد تشکیل،مارکسیت،اور تانیثیت کے حوالے سے Subaltern کے مقام و مرتبہ کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔Subaltern دوسرے درجے یا ماتحت فوجی افسر کو کہتے ہیں لیکن اس لفظ کا ایک وسیع مفہوم بھی ہے۔مورخین اس لفظ کو جنوب ایشا میں مقیم ان افراد کے لیے استعمال کرتے ہیں جن کو ذات،طبقہ،عمر، جنس اور عہدے و رتبے کی بنیاد پر کمتر سمجھا جاتا ہے۔ مابعد نو آبادیات میں عورت کی ماتحتی(Subalternity) کی صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے گایتری بیان کرتی ہیں کہ مابعد نو آبادیات میں عورت کی بات کو سنا نہیں جاتا ہے انہیں گویائی سے محروم کیے جانے جیسی صورت حال ہے۔انہیں نو آبادیاتی ڈسکورس میں کوئی جگہ ہی نہیں ملی اس لیے وہ خاموش رہنے کو مجبور ہوئیں ۔گائتری نے French Feminism In an International Frame اور Feminism and Critical theory میں نہ صرف تانیثیت کی مدلل تشریح و تعبیر کی ہے بلکہ جولیا کرسٹوا،لوسی ایری گیرے، ہیلن ککساؤس وغیرہ فرانسیسی تانیثی مفکرین اور ناقدین کی کھل کر تنقیدیں بھی کی ہیں۔عورت کو محکوم اور دوسرے درجے کا بنانے والے مرد اساس معاشرتی نظام ،چرچ،اور ایسے قوانین جو مرد وزن کے درمیان تفریق کو بڑھاوا دیتے ہیں ان تمام کا محاکمہ کیا ہے۔ گایتری نے تانیثیت کے باب میں ایک بحث کا رخ موڑ دیا انہوں نے جنسی تفریق کے موضوع کو مسترد کرتے ہوئے "پہلی دنیا" اور "تیسری دنیا" کے درمیان پائی جانے والی ثقافتی اور سماجی تفریق کے حقائق کو زیر بحث لایا۔ گایتری نے مہاشویتا دیوی کی کہانی سے مثال پیش کی ہے جس میں جسودا ایک نچلے طبقے کی عورت ہے جس کا شوہر اپاہج ہے اس لیے وہ گزر بسر کے لیے، ایک اعلیٰ طبقے (برہمن) کے گھر نوکرانی کا کام کرتی ہے۔ لیکن اس گھر کے بچوں کی دیکھ ریکھ کے ساتھ اسے دو سطح پر استحصال کا شکار ہونا پڑتا ہے۔اول تو یہ کہ ایک اعلیٰ طبقے کے بچے کی پرورش کے لیے اسے اپنا دودھ پلانا پڑتا ہے اور دوسرے اسے اپاہج شوہر کے لیے اپنے جسمانی اعضا کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔اسی طرح گایتری نے Subaltern عورتوں کے استحصال کی دو دیگر نوعیتوں کی بھی وضاحت کی ہے۔اول یہ کہ انہیں مقامی مرد اساس معاشرتی نظام کا جبر جھیلنا پڑتا ہے اوور دوسرے انہیں سامراجی نظام کی مرد

حاکمیت کا بھی جبر جھیلنا پڑتا ہے۔ گایتری کے علاوہ،چندرا تالڈے موہنتی ،راجیشوری سندر راجن ،لیلا احمد،وغیرہ نے بھی مابعد نو آبادیاتی تانیثیت کی تھیوری کی توسیع میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

مغرب میں جو تانیثیت وجود میں آئی اس کے دو پہلو تھے ایک صنفی حقوق کے مطالبے پر مبنی سماجی اور اقتصادی تحریک اور دوسرے شعر وادب کی تانیثی قراءت پر مبنی تانیثیت۔اسی طرح تانیثیت کے زیر اثر جو ادب وجود میں آیا ان کی بھی دو نوعیت ہے ۔ایک تو عورتوں کے بارے میں مردوں کا لکھا ہوا ادب ۔اور دوسرا عورتوں کا تخلیق کردہ ادب۔اردو میں عام طور سے عورتوں کے ایشوز پر عورتوں کے تحریر کردہ ادب اور ادب پاروں کی تانیثی قراءت پر مبنی تنقیدات کو تانیثیت کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

مغرب میں تانیثیت کی تحریک اور رجحان دونوں حیثیت سے نظر آتی ہے لیکن ہندوستان میں تانیثیت ایک منظم تحریک نہ ہو کر رجحان کے بطور ادبی تخلیقات اور احتجاجی ومزاحمتی سرگرمیوں میں نظر آتی ہے۔

گزشتہ صفحات میں تانیثیت کی تھیوری کی متعدد شکلوں کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ان تمام تھیوریز کے علاوہ بھی تانیثیت کی متعدد تھیوریز ہیں ۔مثلاً ایکو فیمنزم ،بلیک فیمنزم ،اسلامک فیمنزم وغیرہ۔لیکن تمام تھیوریز کی قدریں تقریباً یکساں اور مشترک ہی ہیں ۔ سماج کے جس ڈھانچے میں جہاں کہیں بھی عورت کے ساتھ کسی بھی نوعیت کے استحصال کے خلاف آواز بلند کرنا اور حقوق نسواں کی آگہی عام کرنا ہی در اصل تمام تھیوریز کا محور ہے۔شرم وحیا کے باعث ایک عرصے تک عورتیں اپنے ساتھ ہونے والے استحصال کی مکروہ شکلوں کے اظہار سے بھی گریزاں تھیں ۔لیکن اب اتنی بیداری عام ہوئی ہے کہ عورتوں نے اپنے ساتھ ہونے والے استحصال کا برملا اظہار کرنے کی جرأت کرنا شروع کیا ہے۔حال ہی میں سوشل میڈیا کے ذریعے می ٹو کے ہیش ٹیگ #Metoo کی مہم کے ذریعے دنیا بھر کی متعدد خواتین نے اپنے ساتھ ہونے والی جنسی زیادتیوں کا کھل کر اظہار کیا۔

کتابیات:

Feminism by Arpita mukhopadhyay,Orient Blackswan2016

Feminist Literary History by Janet Todd,Polity Press Dales UK1988

Dictonary of Literary Terms and Literary Theory by; J.A.Cuddon &M.A.R.Habib,Penguin2013

Gaytri Chakravorty Spivak on Situating Feminism (Youtube (Link:http://youtube.be/garPdV7U3fQ

بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب:مرتب عتیق اللہ،موڈرن پبلشنگ ہاؤس گولا مارکیٹ ،دریا گنج دہلی ۔۶۔سن اشاعت ۲۰۰۲

تانیثیت اور ادب ،مرتب: انور پاشا،عرشیہ پبلیکیشنز دہلی۔۹۵۔سن اشاعت ۲۰۱۴۔

تانیثی مطالعات اور دوسرے مضامین: ارجمند آرا،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی۔اشاعت ۲۰۱۶۔

عورت مرد کا رشتہ ؛ کشور ناہید ،ہر آنند پبلیکیشنز چراغ دہلی، سن اشاعت ۱۹۹۴

بلونت سنگھ کے افسانوں میں تقسیم ہند کا المیہ

محمد رضوان انصاری
(ریسرچ اسکالر) شعبہء اردو
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدرآباد500032
ای۔ میل:ansarizwan092@gmail.com
موبائیل:8808157195 / 7207131926

تقسیم ہند اپنی نوعیت کے اعتبار سے بر صغیر کا ایک بہت بڑا سانحہ ہے ۔جہاں ایک طرف آزادی تو ملی وہیں دوسری طرف ہندوستان اور پاکستان کے نام سے دو ملکوں کا بٹوارہ بھی عمل میں آیا، گویا تقسیم ہند ایک المیہ بن کر سامنے آیا۔صدیوں کی اخوت و محبت اور بھائی چارگی میں دراڑ پڑ گئی۔مذہب کے نام پر ہر طرف خون کی ہولی کھیلی گئی، فرقہ وارانہ فسادات کا بازار گرم ہوا،لوگ نقل مکانی کرنے پر مجبور ہو گئے، ظلم وبربریت اپنے انتہا پر تھی۔ ہزاروں عورتوں کے سہاگ اجاڑ دیے گئے،لاکھوں معصوم بچیوں اور عورتوں کو ہوس کا شکار بنایا گیا۔بعض اپنی عزت و عصمت کے خاطر کنویں میں کود کر جان دے دیں۔ تقسیم ہند کے سبب برپا ہوا یہ عمل اتنا دردناک ہے کہ تاریخ کے اوراق آج بھی مرثیہ خواں ہیں۔

تقسیم ہند سے رونما ہوئے حادثات نے ہند و پاک کے تمام ادیبوں کو متاثر کیا اور انھوں نے فسادات وہجرت سے متعلق پیدا ہونے والے مسائل،مہاجر کیمپوں کے حالات،اغوا شدہ عورتوں کو دوبارہ بسانے کے مسائل،فسادیوں کے دلدوز مظالم وغیرہ جیسے موضوعات پر خامہ فرسائی کی، جن میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر،راجندر سنگھ بیدی،حیات اللہ انصاری،قدرت اللہ شہاب،خواجہ احمد عباس،عصمت چغتائی، قرۃالعین حیدر اور انتظار حسین وغیرہ خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

تقسیم ہند کے باعث پیدا ہوئے مسائل پر لکھنے والوں میں بلونت سنگھ کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔۱۹۳۸ میں انکا پہلا افسانہ ”سزا“ رسالہ ”ساقی“ میں شائع ہوااور یہیں سے ان کی افسانہ نگاری کا آغاز ہوتا ہے۔انھوں نے اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں کہانیاں لکھیں،اردو میں ان کے چھ افسانوی مجموعے منظر عام پر آکر داد و تحسین حاصل کر چکے ہیں،اس کے علاوہ تین اور مجموعوں کے نام ملتے ہیں جو ابھی تک دستیاب نہیں ہو سکے ۔ابتدائی دور میں لکھے گئے افسانے فنی اعتبار سے کمزور نظر آتے ہیں لیکن رفتہ رفتہ پختگی اختیار کرتے گئے۔

تقسیم ہند کے متعلق بلونت سنگھ نے ”پہلا پتھر“،”کالے کوس“،”لمحے“،”ویلے ۳۸“اور” تعمیر“جیسے افسانے لکھے ۔ یہ تمام افسانے ان کے افسانوی مجموعے”پہلا پتھر“ میں شامل ہے ،جو دسمبر۱۹۵۳ میں ’مکتبہ جدید لاہور‘ سے شائع ہوا ۔ افسانہ ’کالے کوس‘ فساد زدہ حالات کی کہانی ہے باقی افسانے فساد کے مابعد پیدا شدہ دیگر مسائل کے ترجمان ہیں اور یہ کہانیاں محض فسادات کے اثرات کو بیان نہیں کرتیں بلکہ چند اور اہم نکات کی طرف بھی توجہ مرکوز کراتی ہیں۔

”کالے کوس“ فسادات کے موضوع پر ایک بہترین افسانہ ہے، جس میں بلونت سنگھ نے انسان دوستی کی ایک عمدہ مثال پیش کی ہے۔غلام عرف گاماں جو اپنے پریوار(جس میں ماں،بیوی اور بہن شامل ہیں) کے ساتھ مشرقی پنجاب سے مغربی پنجاب(موجودہ پاکستان) کی طرف کوچ کرنے پر مجبور ہے۔اس

ناساز گار حالات میں جہاں ہر طرف دشمنوں کا خوف اور ہر پل جان جانے کا خطرہ لاحق ہو ایسے میں گاماں کا دوست پھلور سنگھ ان کی مدد کرتا ہے۔ پھلور سنگھ ان لوگوں کو راتوں رات ایک گائوں سے دوسرے گائوں چوری چھپے پہنچا دیتا تھا، اسی طرح تین دن بعد یہ پریوار بچتے بچاتے پاکستان کی سرحد تک پہنچ جاتا ہے البتہ گاماں کو جہاں صحیح سلامت پاکستان پہنچ جانے کی خوشی ہے وہیں اپنے دوست پھلور سنگھ اور مادرِ وطن سے دور ہونے کا درد بھی ہے جو اس طرح بیان ہوا ہے:

"گامے کی باچھوں میں سے ہنسی پھوٹی پڑتی تھی۔ گھوم کر کہنے لگا۔ 'اماں! ہم پاکستان پہنچ گئے ہیں۔"

معصوم عورتوں نے رک کر نظریں اِدھر اُدھر دوڑائیں اور دل ہی دل میں خدا کا شکر ادا کیا۔

گامے نے قدرے توقف کے بعد جھک کر دونوں ہاتھوں میں کھیت کی بھر بھری مٹی لی اور اسے اپنے چہرے کے قریب لے آیا۔ چند لمحوں تک اسے غور سے دیکھتا رہا، دبا کر اس کے لمس کو محسوس کیا، ہوا کو سونگھا، پھر سر گھما کر طویل و عریض جال کی مانند پھیلی ہوئی کھیتوں کی مینڈھوں پر نگاہ دوڑائی جو ایک دوسرے کو کاٹتی چھانٹتی افق تک چلی گئی تھیں...

اس کے چہرے پر سنجیدگی کے آثار پیدا ہونے لگے۔

پھر اسے احساس ہوا کہ پھلورا اس کے ساتھ نہیں ہے۔ پھلورا دو کھیت پرے دھندلی چاندنی میں اڑیل ٹٹو کی زمین پر پائوں جمائے کھڑا تھا۔

چند لمحوں تک وہ سب چپ چاپ اس کی جانب دیکھتے رہے۔" [1]

ایسے حالات میں جہاں نفرت کی آگ چاروں طرف پھیلی ہوئی ہو، فرقہ واریت اپنی انتہا پر ہو، ظلم و زیادتی کا دور دورہ ہو بلونت سنگھ، پھلور سنگھ جیسے کردار کو تلاش کر لیتے ہیں جو اپنی جان کو جوکھم میں ڈال کر ایک مسلم خاندان کو بچاتا ہے۔ یہ افسانہ ہندوستانی مٹی کی اس خصوصیت کو اجاگر کرتا ہے جس میں اخوت، رواداری اور انسانیت اس کے خمیر میں شامل ہے۔ صدیوں کے رشتے لمحوں میں ٹوٹ نہیں سکتے۔

ان کا دوسرا افسانہ 'ویلے ۳۸' مذہبی ریاکاری کی کہانی ہے، جس میں بلونت سنگھ نے انسانی چہرے کے تلخ تضاد کو پیش کیا ہے، جو مذہب کا چولا پہن کر معصوموں کا خون چوستے ہیں اور ان کے غم گسار ہونے کا دم بھرتے ہیں۔ افسانے میں سردار بدھ سنگھ جو فساد میں بھاگتے ہوئے مسلمانوں کی جائداد کو کوڑیوں کے دام خرید لیتا ہے اور مغربی پنجاب کی جانب سے آئے ہوئے شرنارتھیوں سے زیادہ داموں میں فروخت کر خوب منافع کماتا ہے۔ انھیں شرنارتھیوں میں ایک خاندان بسا کھا سنگھ کا بھی تھا جو مغربی پنجاب کے ضلع لائلپور کا ایک معمولی زمین دار تھا۔ ایک دن بستی کے گرودوارے میں بسا کھا سنگھ کی ملاقات بدھ سنگھ سے ہوتی ہے، جو اپنے کردار و گفتار سے بہت بڑا سنت نظر آتا تھا۔ اس کی شخصیت سے متاثر ہو کر اور کچھ اپنے فائدے کے عوض بدھ سنگھ کے یہاں آمد و رفت جاری رکھی۔ بسا کھا سنگھ اپنے مصائب بدھ سنگھ کو بتاتا تو بجائے کچھ مدد کرنے کے کہتا "بسا کھا سنگھ جی! پاٹھ کیا کرو" چنانچہ بسا کھا دن رات پاٹھ کیا کرتا، مشکل حل نہ ہونے پر بسا کھا پھر وہی سوال دہراتا جواب ملتا، "گرودوارے جایا کرو۔ سارے پریوار کو لے کر جایا کرو۔" بسا کھا گرودوارے جانا کیا بلکہ پورے پریوار سمیت گرودوارے کا طواف کرنے لگا، بالآخر نتیجہ صفر ہی رہا۔ اپنی تنگ دستی اور خستہ حالی سے پریشان بسا کھا سنگھ ایک روز گھومتے گھامتے شام کے وقت بدھ سنگھ کے گھر پہنچتا ہے، "ست سری اکال" کے نعروں کے ساتھ ملاقات ہوتی ہے۔ اسی اثناء میں بدھ سنگھ ایک پستول "ویلے ۳۸" دکھاتا ہے اور پستول کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ آج ہی محض چودہ سو میں خریدا ہے جو ویلے کمپنی کا بنا ہوا، ۳۸ بور کا ہے۔ پستول کا جائزہ لینے کے لئے بسا کھا سنگھ اسے ہاتھ میں لیتا ہے اور اسکی لبلبی پر انگلی رکھ دیتا ہے اور یہیں سے افسانے میں ایک نیا موڑ پیدا ہوتا ہے۔ بسا کھا سنگھ کہتا ہے:

"اب مذہب صرف دو رہ گئے ہیں۔ ایک دوسروں کا خون چوسنے اور انھیں لوٹنے والوں کا مذہب اور دوسرا اپنا خون دینے والوں اور لٹنے والوں کا مذہب۔ اس کے علاوہ اور کوئی مذہب نہیں ہے۔ آپ سمجھے... آپ نہ معلوم کون سی گیان دھیان کی باتیں کرتے ہیں... وہ باتیں میری سمجھ میں بالکل نہیں آتیں... شاید اس لئے میں بھوکا ہوں، میرے بچے بھوکے ہیں، میری بیوی بھوکی ہے... میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی ضرورت کے لئے ترستا ہوں..." [2]

بسا کھا کے اس انداز کو دیکھ کر سردار بدھ سنگھ گھبرا کر چارپائی سے اٹھتا ہے کہ تپائی کو دھچکا لگتا ہے اور اس پر رکھی لمپ نیچے گر جاتی ہے جس کی وجہ سے غالیچہ میں آگ لگ جاتی ہے، بدھ سنگھ کو باہر جانے کا راستہ نہیں ملتا کیوں کہ راستے میں بسا کھا سنگھ کھڑا رہتا ہے اور آگ بھڑکتی چلی جاتی ہے اورافسانے کا یہیں پر اختتام ہو جاتا ہے۔ بلونت سنگھ نے بسا کھا سنگھ کو مذہبی استحصالی روا رکھنے والوں کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے والے کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس افسانے کے فن کے بارے میں وارث علوی یوں رقم طراز ہیں:

> ''بلونت سنگھ نے بہت ہی دلچسپ لیکن تلخ تضاد پیش کیا ہے۔ بدھ سنگھ کالے کرتوتوں سے دھن کماتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ اس کی پوجا پاٹھ کا پھل ہے۔ دھن میں سے وہ بسا کھا سنگھ کو کوڑی نہیں دیتا، لیکن جاپ، پاٹھ اور دعائوں پر اسے لگا دیتا ہے جس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ قدرت اندھے کی طرح ریوڑیاں بانٹتی ہے اور ست نام کا جاپ کرنے والے اپنے معبود سے جا ملتے ہیں اور بیٹیاں کنواری کی کنواری گھر میں دھری رہ جاتی ہیں۔ آرٹ کی یہی خوبی ہے کہ وہ ایک تضاد سے، ایک اشارے اور ایک کنایہ سے حقیقتِ حال کو سامنے لے آتا ہے اور ان اداروں کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کر دیتا ہے۔'' [۳]

تقسیم کے تناظر میں لکھا گیا 'پہلا پتھر' ایک طویل افسانہ ہے، جو دس ابواب پر محیط ہے۔ اس افسانے کا موضوع انسان دوستی و ہمدردی ہے، جس میں پسماندہ طبقے کے سماجی، معاشی اور اخلاقی زندگی کے تضاد کو پیش کیا گیا ہے۔ اس افسانے کے زیادہ تر کردار جنسی بے راہ روی کے شکار ہیں حتیٰ کہ بلونت سنگھ اس افسانے کی شروعات ہی انجیل کی ایک روایت سے کرتے ہیں، جس میں ایک عورت بدکاری کرتی ہوئی پکڑی گئی اور عیسیٰؑ کے قانون کے مطابق ایسی عورت کو سنگسار کرنا جائز ہے۔ چنانچہ حکم صادر ہوا ''تم میں سے جس نے کوئی گناہ نہ کیا ہو، وہ پہلے اس کو پتھر مارے''۔

نکّی جو گھمی سے چھوٹی تھی اور سانولی سے بڑی، گھمی کے شادی کے بعد وہ اس حویلی کی منظور نظر تھی لیکن نکّی کی منظور نظر تو پریس میں کام کرنے والا اجل ککڑ تھا۔ نکی کے ساتھ بھی وہی حادثہ پیش آتا ہے۔ اس کے بھی پائوں بھاری ہو جاتے ہیں اور اس بدنامی سے بچنے کے لئے نکّی اچانک غائب ہو جاتی ہے اور کہیں کنویں میں چھلانگ لگا دیتی ہے۔ سانولی جو کہ اندھی تھی اور جس کے بارے میں ایسا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا وہ بھی اس دلدل سے نہ بچ سکی اور امتحان دینے کی غرض سے آئے ہوئے کلدیپ سے نزدیکی بڑھ جاتی ہے، جو کئی دنوں سے غائب ہے اور کافی دن گزر جانے کے بعد ایک روز سانولی خود باجؔ کے کارخانے میں آکر بتاتی ہے کہ کلدیپ اسے چھوڑ کر شہر چلا گیا ہے اور وہ اس کے بچے کی ماں بننے والی ہے اور پھر افسانہ یہیں سے دوسرا رخ اختیار کر لیتا ہے۔ باجؔ کی شخصیت کا ایک نیا پہلو سامنے آتا ہے، وہی باجؔ جوان لڑکیوں سے چھیڑ چھاڑ کر دل بہلاتا تھا آج وہ سانولی کی بپتا سننے کے بعد اس کے متعلق پدرانہ محبت جاگ اٹھتی ہے اور اس کے لئے فکر مند ہو جاتا ہے۔ اسی فکر میں دن بیتتے گئے کہ ایک دن دفعتاً سانولی نے دروازے پر دستک دی اور گھبرائی ہوئی آواز میں آکر کہنے لگی کہ کلدیپ بابو آگئے، کلدیپ کے آنے کی خبر سن کر کارخانے کے سبھی لوگ سانولی کی سنورتی ہوئی زندگی کو دیکھ کر خوش ہو جاتے ہیں اور یہیں کہانی اپنے اختتام کو پہنچتی ہے۔ اس افسانے پر تبصرہ کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ رقم طراز ہیں:

''پہلا پتھر بھی انسانی فطرت کے گھنائونے اور پست پہلوئوں کو سامنے لانے کے اعتبار سے بے مثال کہانی ہے۔ بلونت سنگھ کے پورے افسانوی سرمائے میں اس نوع کی دوسری کہانی نہیں ہے۔ 'ویلے ۳۸' کی اپنی اہمیت ہے لیکن اس میں شاید ہی دو رائے ہو کہ 'پہلا پتھر'، 'ویلے ۳۸' سے بڑی کہانی ہے۔ تناظر یہاں بھی فسادات اور مذہب کا ہے، لیکن مسئلہ یہاں ہوس زر کا نہیں، جنسی ہوس کا ہے جو فطرتاً مردانگی کا حصہ ہے۔ اس سے یہ بھی کھلتا ہے کہ جبر فقط طبقاتی نوعیت نہیں رکھتا۔ جبر کے کئی چہرے ہیں۔ ان میں سے ایک چہرہ مردانگی کا بھی ہے جو معاشرتی طور پر عورت کے خلاف جبر کو ہمیشہ روا رکھتا ہے۔ مذہب فقط آلہ کار ہے، وہی مذہب جس کو دوسرے فرقے کی عورتوں کی عصمت دری اور آبروریزی کا جواز بنایا جاتا ہے، لیکن خود اپنے فرقے میں مسئلہ ہوس کا ہو تو وہی مذہب بالکل بے معنی ہو جاتا ہے اور استحصال کی نوعیت جوں کی توں رہتی ہے۔'' [۴]

افسانہ ''تعمیر'' ایک ایسے نوجوان مرد کی کہانی ہے جو تقسیم سے پہلے سیالکوٹ میں تجارت کرتا تھا۔ تقسیم کے بعد ہوئے

فساد میں اس کی بیوی اور بچے مارے جا چکے ہیں، ایک روز جنسی آسودگی کے خاطر وہ کسی ہوٹل میں جاتا ہے اور اس کے ساتھ جس لڑکی کا سودا ہوتا ہے، وہ لڑکی کمرے میں داخل ہونے کے بعد پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتی ہے۔ جب مرد نے دریافت کیا تو اس نے اپنی بپتا بیان کرتے ہوئے بتایا کہ فساد میں اس کے گھر کے سارے افراد مارے گئے صرف وہ بچ گئی یا بچالی گئی جس کے بعد کئی بار اس کی عزت خراب کی گئی اور جب بھی اس کے بابت سودے بازی ہوتی ہے تو وہ اسی طرح روتی ہے۔ اتنا کہتے ہوئے وہ پھر رونے لگتی ہے۔ اس کے بعد ان دونوں میں جو مکالمہ ہوتا ہے وہ کافی اہمیت کا حامل ہے، جہاں بلونت سنگھ نے مذہب کے نام پر ہوئے بہیمانہ قتل وغارت گری پر طنز کیا ہے:

"چند منٹ کے بعد اس نے پھر لڑکی کی جانب دیکھا کہ وہ سر نیہوڑائے نظریں فرش پر گاڑے ہے اور عمیق غور وفکر میں ڈوبی ہوئی ہے۔

تم کیا سوچ رہی ہو؟ وہ چپ رہی۔ تم چپ کیوں ہو؟

'کچھ نہیں' لڑکی نے بے کیف آواز میں جواب دیا۔ 'یونہی بیتے دنوں کو یاد کر رہی ہوں۔ اپنی زندگی کا وہ آغاز اور یہ انجام دیکھ کر دل ڈوبا جاتا ہے۔'

...اور شاید اسی سلسلے میں تم یہ بھی سوچ رہی ہو کہ یہ سب قتل وغارت اس لئے ہوا کیونکہ سب کے سروں پر شیطان کا سایہ مسلط تھا۔ 'جی ہاں' لیکن یہ غلط ہے۔

لڑکی نے قدرے متعجب ہو کر اس کی جانب دیکھا۔

چندے تامل کے بعد مرد نے پھر سلسلہ کلام جاری کیا۔ "در حقیقت یہ سب کچھ نیکی کی خاطر پیش آیا ہے۔ مرنے والے نیکی کی راہ میں مرے ہیں اور مارنے والوں نے اللہ ہو اکبر، بم بم بھولے اور ست سری اکال کے نعروں کے شور میں قتل کیے ہیں۔ مجھے تو اس میں ناپاکی کا شائبہ تک نظر نہیں آتا۔ یہ درست ہے کہ قتل ہوتے وقت مرنے والوں کو تکلیف ضرور ہوئی ہوگی، لیکن اب... اب تو وہ لوگ یقیناً بہشت میں حور وغلمان سے دل بہلا رہے ہوں گے یا سورگ میں گوکل کی کنہیا کی بنسری کی لے پر مسرور وشاداں ہوتے ہوں گے یا ان کی روحیں ننھے منے رنگین پرندوں کے روپ میں سورگ کے سرسبز وشاداب درختوں کے پانی کے چشموں پر جھکی ہوئی نازک شاخوں پر جھولنا جھولتی ہوں گی... سمجھیں۔" ۵

لڑکی مرد کی فلسفیانہ باتوں کو نہیں سمجھ پاتی اور ایک کونے میں بپھری بیٹھی رہی، اس کے اس ناچار حالات سے واقفیت کے بعد مرد اسے اپنانے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ بیدی کا افسانہ "لاجونتی" میں جہاں لاجو اغوا ہونے کے بعد کچھ دن کہیں اور رہ کر واپس آئی ہے تو سندر لال اسے دیوی کا درجہ تو دے دیتا ہے، لیکن اسے اپنانے میں تامل کرتا ہے وہیں بلونت سنگھ کے افسانے میں جس لڑکی سے جبراً پیشہ کرایا جارہا ہے اس کے حالات کو سمجھنے کے بعد اسے اپنانے کا فیصلہ کرتا ہے یہاں بلونت سنگھ بیدی سے آگے بڑھ جاتے ہیں اور انسانی شرف کا ایک اعلیٰ نمونہ پیش کرتے ہیں۔

بلونت سنگھ کا فسادات کے موضوعات پر لکھے گئے افسانوں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے ہندوستان میں رونما ہوئے اس سانحہ کا نہ ہی سینہ کوبی کی اور نہ ہی کسی انتقامی جذبات یا تشدد کی پیشکش کی بلکہ تقسیم سے متاثر لوگوں کے تئیں انسانیت، ایثار وقربانی کا سبق دیا ہے۔ انسان کے مختلف چہروں سے روشناس کرایا، کہیں ہوس ناکی ہے تو کہیں شفقت وہمدردی، کہیں مکاری وعیاری ہے تو کہیں اخوت وجانثاری۔ افسانہ تعمیر کے کردار کی قلب ماہیت اعلیٰ قدروں کا احساس دلاتا ہے اور قاری ایک قسم کی طمانیت محسوس کرتا ہے اور یہی اچھے ادب کی پہچان بھی ہے کہ وہ کسی نہ کسی جذبے کے توسط سے روح تک پہنچ جائے۔

حواشی

۱۔ کلیات بلونت سنگھ، جلد سوم (کالے کوس)، ص۱۹۱
۲۔ کلیات بلونت سنگھ، جلد سوم (ویلے ۳۸)، ص۲۱۸
۳۔ رسالہ "آج کل" بلونت سنگھ نمبر، نئی دہلی، جنوری ۱۹۹۵، ص۳۶
۴۔ بلونت سنگھ کے بہترین افسانے، گوپی چند نارنگ
۵۔ کلیات بلونت سنگھ، جلد سوم (تعمیر) ص۲۵۸

شہریار کی شاعری: ایک مطالعہ

فضل الرحمن
ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی

آزادی کے دس پندرہ سال بعد ہماری اردو شاعری نے نیا رنگ و آہنگ اختیار کیا۔اسے بالعموم ترقی پسند تحریک کے رد عمل کے طور پر جانا جاتا ہے۔اور اس کے نتیجے میں ایک با قاعدہ تحریک کا آغاز ہوتا ہے جسے ہم جدیدیت کی تحریک کے نام سے جانتے ہیں ۔اس نئے رجحان کے زیر اثر کی جانے والی شاعری کو جدید یا نئی شاعری کہا جاسکتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

> "خاص میکانکی اور زمانی نقطۂ نظر سے 'نئی شاعری' سے میں وہ شاعری مراد لیتا ہوں جو ۱۹۵۵ء کے بعد تخلیق ہوئی ہے۔۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب کو میں نیا نہیں سمجھتا اس کا مطلب یہ نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے بعد جو لکھا گیا وہ سب نئی شاعری کے زمرے میں آتا ہے اور یہ بھی نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب میں 'جدیدیت' کے عناصر نہیں ملتے۔میری اس تعین زمانی کی حیثیت صرف ایک Refrence کی ہے۔" [1]

بہر حال ۱۹۶۰ء کے بعد کی شاعری نئی شاعری یا جدید شاعری کہلاتی ہے۔اور اس دور کی شاعری کہ نئی نظم، نئی غزل یا جدید غزل کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ایسی شاعری میں شاعر کی انفرادیت ،اس کا مزاج نیز اس کے تجربات و محسوسات کو نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔نیا شاعر کسی ازم کا پابند نہیں ہوتا ۔وہ اپنے عقل و شعور اور اپنے داخلی احساس کو ہی اپنا آئیڈیل قرار دیتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ نئے شعراء کو اکثر ترسیل کی ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا ہے۔لیکن جن شعراء نے محنت، لگن اور خلوص سے کام لیا ان کے فن میں پختگی ہے۔اس فن میں زندہ رہنے کی صلاحیت موجود ہے۔انھیں مخلص فنکاروں میں شہریار کا نام بھی بہت نمایاں ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ خلیل الرحمن اعظمی،ناصر کاظمی وغیرہ کے بعد جو نام سب سے اہم ہے وہ کنور محمد اخلاق خاں متخلص بہ شہریارؔ کا ہے۔شہریار جدیدیت سے وابستہ رہ کر کبھی بھی اس کی فکر کو اپنے فن پر غالب نہیں ہونے دیے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری بہت مضبوط اور پائیدار ہے۔وہ یکسر کلاسیکی روایت سے منہ نہیں موڑتے بلکہ ماضی کی صحت مند روایتوں سے ہمیشہ اپنا رشتہ استوار رکھتے ہیں۔اس لیے ان کی شاعری کو قدیم و جدید کا سنگم بھی کہا گیا ہے۔انھوں نے کلاسیکی روایات کو موجودہ عہد کے تقاضوں کی روشنی میں نئی جہت دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

تمام جدید شعراء کی طرح شہریارؔ نے بھی اظہارِ ذات کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے سماجی مسائل، تنہائی، بے چارگی، شکستہ خوردگی، ناکامی، ناامیدی، زندگی کی تلخیاں ، بے حسی، عدم تحفظ وغیرہ کو بھی موضوع بنایا ہے۔ مگر فن پر مضبوط گرفت ہونے کی وجہ سے وہ ترسیل کی ناکامی سے بچ گئے ہیں ۔ان کے کلام میں بڑی تہہ داری پائی جاتی ہے۔جہاں ان کا لہجہ طنزیہ ہو گیا ہے وہاں تلخی بھی پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن وہ اپنے دھیمے لہجے اور گن گناہٹ سے اس تلخی کو قابل قبول بنا دیتے ہیں۔چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو
میں اپنے سایے سے کل رات ڈر گیا یارو

وہ کون تھا، وہ کہاں کا تھا، کیا ہوا تھا اسے
سنا ہے آج کوئی شخص مر گیا یارو

شہریارؔ کے یہاں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں ہے جن میں زندگی ہے، حرارت ہے، جوش ہے حوصلہ ہے۔ ان کی شاعری میں رنگا رنگی پائی جاتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار سے ہم اس بات کا اندازہ بخوبی لگا سکتے ہیں۔

امید سے کم چشم خریدار میں آئے
ہم لوگ ذرا دیر سے بازار میں آئے

لاکھ خورشید سر بام اگر ہیں تو رہیں
ہم کوئی موم نہیں ہیں کہ پگھل جائیں گے

راتیں جیسی بھی ہوں ڈھل جاتی ہیں
زخم کیسے بھی ہوں بھر جاتے ہیں

جان بھی میری چلی جائے تو کوئی بات نہیں
وار تیرا نہ ایک بھی خالی جائے

جستجو جس کی تھی اس کو تو نہ پایا ہم نے
اس بہانے سے مگر دیکھ لی دنیا ہم نے

ہر ایک ادا پسند ہے معشوق کی ہمیں
ظالم ہو، بد دماغ ہو، ہر جائی تو نہ ہو

شہریار کی شاعری میں کلاسیکی روایات کی پاسداری ملتی ہے۔ وہ قدیم روایات کو یکسر نظر انداز نہیں کرتے بلکہ قدیم و جدید کے امتزاج سے ان کی غزلوں میں نئے طرز کا احساس ہوتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کے طرز احساس میں شدت پیدا ہوتی جاتی ہے۔

جدھر اندھیرا ہے، تنہائی ہے، اداسی ہے
سفر کی ہم نے وہی سمت کیوں مقرر کی

دھوپ کی قہر کا ڈر ہے تو دیارِ شب سے
سر برہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے

گردش وقت کا کتنا بڑا احساں ہے کہ آج
یہ زمیں چاند سے بہتر نظر آتی ہے ہمیں

اے شہر ترا نام و نشاں تک نہیں ہوتا
جو حادثے ہونے تھے اگر ہو گئے ہوتے

تقسیم کا المیہ بہت بڑا المیہ ہے۔ کون شخص تھا جو اس حادثے سے متاثر نہیں ہوا۔ شہریار نے بھی اپنی شاعری میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ آزادی، تقسیم، فسادات اور ہجرت کے وقت ہونے والے سانحات، عظیم اقدار کی پامالی کا ذکر جب ان کی شاعری میں ہوتا ہے تو ان کے یہاں حزن و الم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسے مواقع پر انسانوں کے ذہن و دماغ پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ اس کو انھوں نے بڑی چابک دستی سے اپنے اشعار میں ڈھالا ہے

ہر شخص مضمحل ہے بکھرنے کے خوف سے
آندھی کا قہر سرو صنوبر پہ دیکھ کر

ماحول میرے شہر کا ہاں پر سکوں نہ تھا
لیکن بٹا ہوا یہ قبیلوں میں نہ تھا

کیا عجب رسم ہے دستور بھی کیا خوب ہے یہ
آگ بھڑکائے کوئی، کوئی بجھانے آئے

گزرے تھے حسین ابن علی رات ادھر سے
ہم میں سے مگر کوئی بھی نکلا نہیں گھر سے

وقت کی بات ہے یہ بھی کہ مکاں خوابوں کا
جس نے تعمیر کیا ہو وہی ڈھانے آئے

نئے عہد میں انسان جن مسائل سے دوچار ہے ان میں عدم تحفظ، تنہائی، احساس بے چارگی، خوف، زندگی سے بے زاری وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جن پر تمام جدید شعراء نے اپنی توجہ مرکوز کی ہے۔ شہریارؔ نے بھی ان موضوعات کو اپنی شاعری میں جگہ دی

ہے۔ لیکن ان کے یہاں سطحیت بالکل نہیں پائی جاتی بلکہ ان کے فکر و فن کی بلندی ہر جگہ نمایاں ہے۔ وہ ثقیل الفاظ کے بجائے عام فہم الفاظ اور تراکیب ہی کے ذریعہ اپنے اشعار کو کمال ہنر مندی سے نئے معنی و مفہوم میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے یہاں خود کلامی کا لہجہ بھی ااستعمال ہوتا ہے اور کبھی کبھی وہ سوال بھی قائم کرتے ہیں اور نہایت سادگی سے بہت کچھ کہہ جاتے ہیں۔ ان کا دھیما لہجہ بہت مشہور ہے مگر وہ دل کو چھونے والا ہوتا ہے۔ ان کے یہاں تشبیہ و استعارہ، علامات اور پیکر تراشی کا عمل بھی دیکھنے کو ملتا ہے لیکن ان وسائل کے استعمال سے ان کے یہاں کسی طرح کی پیچیدگی پیدا نہیں ہوتی۔ یہ اشعار دیکھیے۔

میں زندہ ہوں اس کا مجھ کو کچھ تو یقیں آئے
ہے آباد مکاں دل میں کوئی تو مکیں آئے

جہاں جایئے ریت کا سلسلہ
جدھر دیکھئے شہر اجڑے ہوئے

مری آنکھوں کو کب روشنی سے نسبت تھی
ازل سے میرے تعاقب میں ہے اندھیرا کیوں

میرے سورج آ! میرے جسم پہ اپنا سایہ کر
بڑی تیز ہوا ہے، سردی آج غضب کی ہے

جدید شاعری میں خواب کا ذکر کثرت سے ہوا ہے اور اسے بحیثیت پناہ گاہ اور سہارا کے استعمال کیا گیا ہے۔ شہریار کے یہاں خوابوں کو مرکزیت حاصل ہے۔ ان کے یہاں آنکھ، نیند، رات، اندھیرا، جگنو وغیرہ کا استعمال خواب کے استعارے کو اور بھی معنی خیز بنا دیتا ہے۔

یہی ہے وقت کہ خوابوں کے بادباں کھولو
کہیں نہ پھر سے ندی آنسوؤں کی گھٹ جائے

سورج کا سفر ختم ہوا، رات نہ آئی
حصے میں میرے خوابوں کی سوغات نہ آئی

زخموں کو رفو کر لیں دل شاد کریں پھر سے
خوابوں کی کوئی دنیا آباد کریں پھر سے

کون سا قہر یہ آنکھوں پہ ہوا ہے نازل
ایک مدت سے کوئی خواب نہ دیکھا ہم نے

جاگتی آنکھوں سے بھی دنیا دیکھو
خوابوں کا کیا ہے وہ ہر شب آتے ہیں

اٹھو نیندوں سے آنکھوں کو جلائیں
چلو خوابوں کی پریوں کو پکاریں

ریت کے استعارے کا استعمال بھی ان کے یہاں خوب ہے۔ اس کے ذریعہ وہ انکشافِ ذات بھی کرتے ہیں اور گرد و پیش کے حالات و واقعات پر تبصرہ بھی کرتے ہیں۔ پیش ہیں اس سے متعلق یہ اشعار۔

ریت پھیلی اور پھیلی دور دور
آسماں سے کیا خبر لائی ہوا

ریت بے فیض تھی، بے مہر مگر ریت نہ تھی
ریت کے غم میں بگولوں کو بپھرتا دیکھو

منتشر کر چکی آندھی تو یہ معلوم ہوا
اک بگولے کی طرح ریت کے گھر میں ہم تھے

جذب کرے کیوں ریت ہمارے اشکوں کو
تیرا دامن تر کرنے اب ہم آتے ہیں

رگوں میں ریت کی اک اور تہ جمی دیکھو
کہ پہلے جیسی نہیں خون میں روانی بھی

مٹھیاں ریت سے بھر لو کہ سمندر میں تمھیں
اک نہ اک روز جزیروں کی ضرورت ہو گی

مندرجہ بالا اشعار میں ریت کو استعارہ کے طور پر استعمال کر کے نئے زمانے کی کرب ناکی کو اجاگر کیا گیا ہے۔اس طرح کے اشعار ان کے تمام مجموعہ کلام میں ملتے ہیں۔اس طرح شہریارؔ کی شاعری ہم عصروں میں بہت ممتاز نظر آتی ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ شاید یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ کسی بھی ازم کی زنجیروں میں قید ہو کر شاعری نہیں کرتے۔بے شک انھوں نے جدیدیت کا اثر قبول کیا ہے اور جدیدیت کے زیر اثر نظمیں اور غزلیں بھی کہی ہیں ۔لیکن ان کی اس فکر پر فن غالب رہتا ہے۔وہ جدیدیت کی رو میں بہہ نہیں جاتے بلکہ فنی تقاضوں کو ہمیشہ عزیز رکھتے ہیں۔اس لیے کہا جاتا ہے کہ ان کی گرفت فن پر بہت مضبوط ہے۔احمد محفوظ لکھتے ہیں:

"جدید غزل کی نمائندہ آوازوں میں شہریار کی حیثیت آج کے تناظر میں مرکزی کہی جاسکتی ہے۔اس مرکزیت کی بنیاد محض اس بات پر نہیں ہے کہ ان کا تخلیقی سفر طویل عرصہ گزر جانے کے بعد آج بھی جاری ہے بلکہ اس بات پر بھی ہے کہ ان کے یہاں اظہار کی یکسانیت کے بجائے فکر و احساس کی سطح پر مسلسل آگے بڑھنے اور نئے نئے ابعاد تلاش کرنے کا رجحان اب بھی نمایاں ہے۔اس عمل میں جو بات سب سے زیادہ اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ ان کے یہاں فنی تقاضوں کی بھرپور پابندی ہے۔یہی وہ منزل ہے جہاں بیش تر شعرا کو ناکامی کا منھ دیکھنا پڑتا ہے۔ترقی پسندوں اور آج کے بہت سے شعرا کی ناکامی کا ایک سبب یہی کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے فن کے تقاضوں کو قابلِ لحاظ اہمیت نہیں دی۔" ۲

شہریار کی نظموں کا ذخیرہ کچھ کم نہیں ہے۔انھیں نظم گوئی اور غزل گوئی دونوں پر یکساں عبور حاصل ہے۔انھوں نے خلیل الرحمن اعظمی سے کسبِ فیض کیا تھا۔ان کی نظمیں فکر و فن کے لحاظ سے کافی بلند مقام پر ہیں۔اان کی نظموں میں بھی روایت سے بغاوت کے باوجود کلاسیکیت یکسر نظر انداز نہیں ہوتی۔اس لیے ان کی نظمیں نئی ہونے کے ساتھ فطری بھی ہیں۔نئے زمانے کے مسائل ،عصری حسیت،شہری زندگی ،انسانی اقدار کی پامالی،ناکامیاں ، محرومیاں ،خوشی و غم جیسے موضوعات پر ان کی نظموں کا تانا بانا تیار ہوا ہے۔

ابھی نہیں ابھی زنجیرِ خواب برہم ہے
ابھی نہیں ابھی دامن کے چاک کا غم ہے
ابھی نہیں ابھی دربازہے امیدوں کا
ابھی نہیں ابھی سینے کا داغ جلتا ہے
ابھی نہیں ابھی پلکوں پہ خوں مچلتا ہے
ابھی نہیں ابھی کم بخت دل دھڑکتا ہے
(موت)اسم اعظم

دن کے صحرا سے جب بنی جان پر
ایک مبہم سا آسرا پاکر
ہم چلے آئے اس طرف اوراب
رات کے اس اتھاہ دریا میں
خواب کی کشتیوں کو کھیتے ہیں!
(فریب در فریب)اسم اعظم

بس کی بے حس نشستوں پر بیٹھی
دن کے بازار سے خریدی ہوئی
آرزو، غم، امید، محرومی
نیند کی گولیاں، گلاب کے پھول
کیلے، امرود، سنگترے، چاول
ایک اک شے کا کر رہی ہے حساب
عہد حاضر کی دل ربا مخلوق
(عہد حاضر کی دل مخلوق) ساتواں در

صنعتی ترقی کے دور کی تصویر بھی ملاحظہ کیجئے جہاں کرب ناکی، دنیا بیزاری، اکتاہٹ کا کیسا سماں بندھا ہوا ہے ۔

دواؤں کی الماریوں سے سجی اک دوکان میں
مریضوں کے انبوہ میں مضمحل سا
اک انسان کھڑا ہے
جو اک نیلی کبڑی سی شیشی کے سینے پہ لکھے ہوئے
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے
مگر اس پہ تو "زہر" لکھا ہوا ہے
اس انسان کو کیا مرض ہے
یہ کیسی دوا ہے؟
(نیا امرت) اسم اعظم

آج کا انسان جن مسائل کے دوچار ہے۔ان میں تنہائی کا خوف،عدم تحفظ،بے چارگی،زندگی سے مایوسی،غربت وافلاس ان تمام باتوں کی طرف شہریار کی نظموں میں واضح اشارے موجود ہیں ۔انھوں نے اپنی نظموں کے ذریعہ اانسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو بے نقاب کیا ہے۔

ہاتھوں میں نہیں حرکت کوئی
محروم ہیں گویائی سے لب
آنکھوں کو دید کی تاب نہیں
انکار ہے دل کو دھڑکنے سے
اور گوش،سماعت سے خائف
چھو کر تو ذرا دیکھو اس کو
انسان ہے یا ہے بت کوئی
(انسان یا بت)ساتواں در
میں نہیں جاگتا تم جاگو

سیہ رات کی زلف،اتنی الجھی ہے کہ سلجھا نہیں سکتا ہوئی
بارہاں کر چکا کوشش میں تو
تم بھی اپنی سی کرو
اس تگ ودو کے لیے خواب مرے حاضر ہیں
نیند ان خوابوں کے پروازوں سے لوٹ جاتی ہے
سنو،جاگنے کے لیے ان کا ہونا
سہل کر دیگا بہت کچھ تم پر
آسماں ریگ میں کاغذ کی ناؤ
رک گئی ہے اسے حرکت میں لاؤ
اور کیا کرنا ہے تم جانتے ہو
میں نہیں جاگتا تم جاگو
سیہ رات کی زلف
اتنی الجھی ہے کہ سلجھا نہیں سکتا کوئی
(میں نہیں جاگتا۔۔۔)نیند کی کرچیں

ہنسنے کے جتنے مقام آئے ہنسا
بس مجھے رونے کے ساعت پہ خجل ہونا پڑا
جانے کیوں رونے کے ہر لمحے کو
ٹال دیتا ہوں کسی اگلی گھڑی پر
دل میں،خوف و نفرت کو سجا لیتا ہوں
مجھ کو یہ دنیا بھلی لگتی ہے
بھیڑ میں اجنبی لگنے میں مزا آتا ہے
(زندہ رہنے کا احساس)نیند کی کرچیں

بنائے تھے ہوس گھیرے
دریچوں میں سجے چہرے
گلی کی آخری حد تک
میں اپنی آنکھ میں نقشہ
کسی اجڑے ہوئے گھر کا
لیے واپس چلا آیا
یہ پچھتاوا اسی کا ہے
کہ کیوں خود کو بچالایا
(کیوں خود کو بچالایا)نیند کی کرچیں

معاصر عہد میں انسان کی نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگی نے ان کے احساس میں شدت پیدا کر دی ہے۔جس سے ان کے اندر ایک طرح کا جنون طاری ہو گیا ہے اور شعور کی گہرائی و گیرائی میں بتدریج اضافہ ہوا ہے۔شہریار بھی جیسے جیسے اپنی داخلی و خارجی دنیا سے آگاہ ہوتے جاتے ہیں ان کی الجھنیں بڑھتی جاتی ہیں۔انھیں نفسیاتی و جذباتی پیچیدگیوں کے پس منظر میں خلیل الرحمن اعظمی نے ان کی شخصیت اور شاعری کا تجزیہ کچھ اس انداز میں پیش کیا ہے:

> ”وہ اپنی اندرونی شخصیت کی تلاش میں ہے اوراس تلاش کے لیے اس نے شاعری کا سہارا لیا ہے۔اس کی ساری نظمیں در اصل اسی جستجو کی روداد ہیں۔خواب اور حقیقت کا ٹکراؤ،دن اور رات کی کش مکش،بھری دنیا میں تنہائی کا احساس ،فریب اور خود فریبی، سراب، صحرا، ریت، تاریکی، دھندلکا،گمشدگی،بازیافت،کرب،موت اور زندگی دونوں کی خواہش اور دونوں سے فرار۔یہ وہ داخلی مسائل ہیں جن سے اس کی شاعری کا خمیر تیار ہوا ہے۔اس کی نظموں میں کہیں مدھم اور کہیں واضح طور پر یہ آہیں سنائی دیتی ہیں۔“ [۳]

شہریار کی نظموں میں علامت نگاری کی بے شمار مثالیں ہیں۔ان کی شاعری میں جدید علامتیں ،نئے نئے موضوعات اور انسانی جذبات واحساسات کو بڑی خوش اسلوبی سے بیان کیا گیا

ہے۔ان کے یہاں برجستگی اور بے ساختگی پائی جاتی ہے۔ان کی کوئی بھی نظم شعریت سے خالی نہیں ہوتی۔

دن کا دروازہ ہوا بند شبِ تار آئی
راستے کروٹیں لینے لگے
گلیوں میں اداسی چھائی
سارے ہنگامے، وہ سب رونقیں (دن کی ہمراز)
گونگی جیلوں میں ہوئیں قید
چلو اب نکلیں
اپنی تنہائی کے اس خول سے باہر
دیکھیں
اپنا سایہ کہاں جاتا ہے شبِ تار میں آج
کون سی یادوں کو چمکاتا ہے

کس پل کو صدا دیتا ہے
آج کیا کھوتا ہے، کیا پاتا ہے
کس طرح بڑھتا ہے، گھٹتا ہے، بکھر جاتا ہے
کیسے مر جاتا ہے؟
(سائے کی موت) اسم اعظم

جدید شعرا کی بھیڑ میں شہریارؔ نے جس طرح اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔انھوں نے غزلوں اور نظموں میں روایت کی پاسداری کے علاوہ خوشگوار اضافے بھی کیے ہیں اور اظہار کی نئی شمعیں بھی جلائی ہیں۔ان کی شاعری میں جو انفرادیت ہے وہی ان کی شناخت ہے اور طرز اظہار بھی ہے۔اگر شہریار کی شاعری کا سنجیدگی سے مطالعہ کیا جائے تو جدید شاعری کے خلاف جو تعصب دلوں میں پایا جاتا ہے وہ دور ہو سکتا ہے اور نئی نسل کے شعرا اپنے تخلیقی عمل کے دوران ان کی شاعری سے بھرپور استفادہ کر سکتے ہیں۔

حواشی

ا۔صفحہ ۱۲۶، لفظ و معنی، شمس الرحمن فاروقی، شب خون، کتاب گھر، الہ آباد، ۱۹۶۸ء

۲۔صفحہ ۲۹۵، شعر و حکمت دور سوم ۔کتاب پانچ (مرتبین: شہریار و مغنی تبسم)۔کپاڈیا لین، سوماجی گوڑہ، حیدرآباد، ۲۰۰۳ء

۳۔صفحہ ۱۱۲، شہریار، مرتب سرورالہدیٰ، اصیلا آفسیٹ پریس، دریاگنج، نئی دہلی، ۲۰۱۰ء

☆☆☆

ضروری اعلان

یونی ورسٹی گرانٹ کمیشن (یو جی سی) نے "اردو ریسرچ جرنل" کے آن لائن ایڈیشن کو منظوری دی ہے لہذا اس رسالے میں شائع مضامین کے لیے اس کے پرنٹ ایڈیشن کی ضرورت نہیں ہے۔مقالہ نگار اپنے مقالہ کی پرنٹ نکال کر کہیں بھی ثبوت کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔اس سے ان کے API اسکور پر کوئی فرق نہیں پڑے گا۔

پرنٹ ایڈیشن کی اہمیت سے انکار نہیں ہے لیکن آج کے اس ڈیجیٹل دور میں لوگ تیزی سے ڈیجیٹل کتابوں کی طرف راغب ہو رہے ہیں۔یہ کوئی معیوب بات بھی نہیں ہے۔اس سے ہم اپنے وقت اور سرمایہ دونوں کو بچا سکتے ہیں۔

جن دوستوں نے پرنٹ ایڈیشن کے لیے ہمیں پیسے دے رکھے ہیں وہ اپنا مکمل اکاؤنٹ نمبر بھیج کر پیسے واپس لے سکتے ہیں۔

ڈاکٹر عزیر اسرائیل
مدیر (مدیر)

مجتبیٰ حسین : ایک منفرد اور عہد ساز انشائیہ نگار

منظر کمال(ریسرچ اسکالر)
ہندوستانی زبانوں کا مرکز، جواہر لعل نہرو یونی ورسٹی، دہلی

مجتبیٰ حسین ایک بسیار نویس ادیب ہیں اور ان کی ادبی زندگی چار دہائیوں سے زیادہ عرصے پر محیط ہے۔ ان کی بے پناہ شہرت و مقبولیت کا راز ان کے فن میں پوشیدہ ہے۔ ان کی تحریریں شگفتہ، شائستہ، چلبلی اور دلکش ہوا کرتی ہیں۔ ان کے لطیف مزاح، شائستگی، شرافت، اعتدال پسندی، رمزیت، برجستگی، طنز کی ہلکی آمیزش، زبان کا رچاؤ، تیکھے اور دلکش اسلوب نے انہیں ان کے ہم عصروں میں ممتاز و منفرد بنایا ہے۔ مجتبیٰ حسین کے انشائیوں میں مزاح کا اسلوب غالب ہے۔ ان کے یہاں طنز کا پہلو کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کا موضوع نوع انسان ہے۔ وہ اسے انسان کی حیثیت سے دیکھتے اور پیش کرتے ہیں۔ واقعہ نگاری اور مرقع کشی میں ان کا کمال فن عروج پر نظر آتا ہے۔ ان کا مشاہدہ کافی عمیق ہے۔ اسی وصف کے سہارے وہ مختلف واقعات کے مضحک پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں۔ ہماری روز مرہ کی زندگی میں پیش آنے والے معمولی سے معمولی واقعات پر بھی انکی توجہ رہتی ہے۔ سماج کے مختلف طبقات اور شعبہء حیات سے متعلق افراد کے طرز زندگی، ان کے مسائل اور ان کے مخصوص رویوں، عادتوں اور خصائل کا انھوں نے گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے۔ بات سے بات پیدا کرنے کا فن انھیں بخوبی آتا ہے۔ اس ضمن میں ان کے ایک انشائیہ "ہم طرفدار ہیں غالب کے سخن فہم نہیں" کا یہ اقتباس پیش خدمت ہے۔ جس میں ان لوگوں پر طنز کیا گیا ہے جو غالب کی شاعری کو سمجھتے نہیں اور ان سے صرف عقیدت کے سبب بڑا شاعر مانتے ہیں اور ان کی حمایت کرتے ہیں:

> "ایک صاحب سے پوچھا گیا کہ قبلہ! ضروریات زندگی میں کون کون سی اشیا شامل ہوتی ہیں؟ انہوں نے کہا: "کھانا، کپڑا، مکان، غالب اور دیوان غالب۔" صاف ظاہر ہے کہ یہ صاحب غالب کے طرفدار تھے اور اس حد تک طرفدار تھے کہ خود غالب کی ذات کو "دیوان غالب" سے جدا کرنے پر تلے ہوئے تھے۔ پھر ہم نے دیکھا کہ ان صاحب نے غالب سے اپنی طرفداری جتانے کے لیے "کلیات میر" پر بھی دیوان غالب کا ٹائٹل چڑھا رکھا ہے اور محض ٹائٹل کے دھوکے میں میر کے کلام کو بھی غالب کا کلام سمجھتے ہیں اور اس سلسلے میں قطع کلام کرنے کا کوئی موقع عنایت نہیں کرتے کیوں کہ ان صاحب کی نظر میں اردو شاعری نے صرف ایک ہی شاعر پیدا کیا ہے اور وہ ہے غالب۔ ان سے ایک بار پوچھا گیا کہ جناب والا! اردو کے تین بڑے شعرا کے نام بتائیے۔ موصوف نے کہا تھا: "غالب، مرزا غالب اور مرزا اسداللہ خاں غالب۔" اس پر ہم نے فرض کرتے ہوئے کہ آگے ان کی دال نہ گلے گی، پوچھا کہ اب لگے ہاتھوں چوتھے بڑے شاعر کا نام بھی بتائیے تو کہنے لگے: "نجم الدولہ، دبیر الملک مرزا اسداللہ خاں بہادر نظام جنگ غالب۔" (۱)

مجتبیٰ حسین نے اپنے مضامین میں تشبیہات واستعارات کا بخوبی استعمال کیا ہے۔ ان کی تشبیہات میں بڑی تازگی اور انفرادیت ہوتی ہے۔ جو بالعموم موضوع اور نفس مضمون سے پوری مطابقت رکھتی ہیں۔ وہ زو معنی الفاظ سے اپنے انشائیوں میں مزاح پیدا کرنے کے ہنر سے بخوبی واقف ہیں۔ ان کے یہاں طنز دیرپا اور گہرا ہوتا ہے لیکن اس میں مزاح کی چاشنی بھی ہوتی ہے۔ ہمارے ملک میں رونما ہونے والے فسادات پر گہرا طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "اگر آپ خالص فسادات دیکھنا چاہتے ہیں تو پھر ہندوستان ہی جائیے۔ یہاں کے فسادا تنے خالص ہوتے ہیں کہ ان میں کہیں بھی انسانیت کی ملاوٹ نہیں ہوتی۔ اس صفائی سے انسانوں کے سر کاٹے جاتے ہیں اور ان کے جسموں میں چھرے

بھونک دیے جاتے ہیں کہ عقل حیران اور نظر دنگ رہ جاتی ہے۔مجھے بتایا گیا کہ فرقہ وارانہ فساد ہندوستان کا بڑا قدیم کھیل ہے"(۲)

اسی طرح "اردو کا آخری قاری" میں ادب میں ہونے والے نئے نئے تجربات پر یوں طنز کرتے ہیں کہ:

"مجھے بتایا گیا کہ اب ادب میں ذات کے کرب کا اظہار ضروری ہو گیا ہے۔میں نے شعر پڑھنا چاہا تو مجھے عجیب وغریب علامتیں دی گئیں۔میں نے افسانہ پڑھنا چاہا تو نفسیات میرے آگے بڑھادی گئی۔ نظم پڑھنی چاہی تو تنہائی کا زہر میری ذات میں گھولا جانے لگا۔ادب میں اتنے تجربات کیے گئے کہ ادب لیبارٹری میں تبدیل ہو گیا ہے۔ہر ادیب نے ادب کو ایک نیا موڑ دینا چاہا۔چنانچہ ہمارا ادب اتنا مڑا تڑا ہو گیا ہے کہ اسے دیکھتا ہوں تو احساس ہوتا ہے کہ برسوں بعد کسی گھڑے میں سے نکالی ہوئی شیروانی کو دیکھ رہا ہوں۔جب افسانے میں سے کہانی اور غزل میں سے شاعری غائب ہونے لگی تو میں نے دبی زبان میں آپ حضرات سے پھر شکایت کی۔"(۳)

مجتبیٰ حسین نے بہت سارے انشائیے لکھے ہیں۔جو عوام وخواص میں بے حد مقبول ہوئے ہیں۔ان کے انشائیے غیر رسمیت اور بے تکلفی کے باوصف بڑے منضبط ہوتے ہیں اور قاری کو فنی تکمیل کا احساس بھی دلاتے ہیں۔وہ اپنے انشائیوں میں کسی مرکزی بات سے ضمنی باتیں نکال کر اس کا تانا بانا بنتے ہیں اور کبھی وہ یہی کام کسی کلیدی لفظ سے لیتے ہیں۔"ہماری بے مکانی دیکھتے جائو" ان کا ایک دلچسپ اور لطیف انشائیہ ہے۔اس انشائیہ میں انھوں نے ایک لفظ "اتفاق" کا بارہا بخوبی استعمال کیا ہے۔ مجتبیٰ حسین نے اس انشائیہ میں کرایہ داروں کو ہونے والی مشکلات ،پریشانیوں اور مکان مالکوں کے کرایہ وصولی کے انوکھے طریقوں اور بہانوں کا بڑے شگفتہ انداز میں ذکر کیا ہے۔اس انشائیہ کا یہ اقتباس دیکھیں:

"مکان یاد آنے لگے تو مکان کے مالک بھی یاد آتے چلے گئے۔ایک مالک اتفاق سے ہر مہینے کی پہلی تاریخ کو ہمارے گھر کے سامنے سے گذرتے تھے نہ صرف اتفاق سے گذرتے تھے بلکہ اتفاق سے کال بیل بھی بجادیتے تھے۔میں اتفاق سے گھر پر ہوتا تو کہتے بھئی اتفاق سے ادھر سے گذر رہا تھا، سوچا آپ سے مل لوں۔یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ آج پہلی تاریخ ہے۔ایک مہینہ میں اکتیس تاریخ کو اتفاق سے ان کے گھر پہنچا۔مجھے دیکھ کر بہت سٹپٹا گئے بولے "آج آپ کے اتفاق سے ادھر چلے آنے سے کچھ نا اتفاقی کی بو آرہی ہے۔"

"قصہ داڑھ کے درد کا" مجتبیٰ حسین کا ایک دلچسپ اور مشہور انشائیہ ہے۔انسان اپنی زندگی میں بہت ساری بیماریوں سے دوچار ہوتا ہے اور تکلیفیں برداشت کرتا ہے۔کچھ بیماریوں کا درد اتنا شدید ہوتا ہے کہ انسان کو اسے برداشت کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ایسا ہی ایک درد داڑھ کا درد ہے۔جو ناقابل برداشت ہے۔اسی داڑھ کے درد کو دھیان میں رکھتے ہوئے مجتبیٰ حسین نے اپنا یہ انشائیہ تحریر کیا ہے۔اس انشائیہ میں جہاں اس درد سے پیدا ہونے والی ذہنی وجسمانی کیفیات کا انوکھے انداز میں ذکر کیا گیا ہے وہیں پر اس سے ہونے والی پریشانیوں کو بھی شگفتہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اس انشائیہ کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

جب داڑھ کا درد اپنی حدوں کو پھلانگ کر کائنات کی وسعتوں میں پھیلنے کی کوشش کرنے لگتا ہے تو آدمی اس درد کی وسعت کے آگے ایک ادنیٰ سا ذرہ معلوم ہونے لگتا ہے۔جب پہلے پہل ہمارے سیدھے جبڑے والی داڑھ کا درد حد سے سوا ہو گیا اور ہم سیدھی جانب زیادہ جھکاؤ محسوس کرنے لگے تو اس عدم توازن کے احساس نے ہم میں بڑی بے چینی پیدا کر دی۔آئینہ میں صورت دیکھی تو پتہ چلا کہ آئینہ میں ہماری جگہ ایک بھوت کھڑا ہے۔ہم گھبرا کر فوراً دانتوں کے ایک ڈاکٹر کے پاس بھاگے وہ ہمیں پہلے سے جانتے تھے لیکن داڑھ کے درد کے ساتھ انھوں نے ہمیں پہچاننے سے انکار کر دیا۔ہم نے اس بات کی شکایت کی تو بولے "بھائی صاحب! داڑھ کے درد کے بعد آدمی کی پہچان بڑی مشکل ہو جاتی ہے۔مجھے تو اپنے سارے ہی مریض "ہم شکل" نظر آتے ہیں۔کس کس کو کہاں تک پہچانوں۔"یوں بھی آپ کے سامنے اگر بہت ساری ڈبل روٹیاں ایک ساتھ رکھ دی جائیں تو آپ ان ڈبل روٹیوں کو کیسے پہچانیں گے یہ ڈبل روٹی زید ہے اور وہ ڈبل روٹی بکر ہے۔داڑھ کے درد کی خوبی یہی ہوتی ہے کہ آدمی کے چہرے کو دیکھئے تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے آدمی کا چہرہ ڈبل روٹی بنانے کی مشین سے ڈھل کر نکلا ہے۔"(۵)

مجتبیٰ حسین کے اشائیوں میں معاشرے کے مجبور و بے بس اور دبے کچلے انسانوں کے تئیں دردمندی اور ہمدردی کا احساس دیکھنے کو ملتا ہے۔اس سلسلے میں ان کے انشائیہ "یہ رکشاوالے" کا یہ اقتباس دیکھیں:

"ایک دن ایک صاحب بس اسٹاپ پر کھڑے بس کا انتظار کر رہے تھے۔جب بہت دیر تک بس نہ آئی تو انھوں نے ایک رکشاوالے کو بلایا

پوچھا "کرایہ کروگے؟"

رکشاوالے نے ترکی بہ ترکی جواب دیتے ہوئے کہا:

"تو کیا آپ سمجھتے ہیں کہ ہم یوں ہی تفریحاً گھوم رہے ہیں؟"

وہ صاحب بولے "نہیں بھئی !میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کہیں تم کسی اور جگہ تو نہیں جارہے ہو"

رکشاوالے نے ایک طنزیہ مسکراہٹ کے ساتھ جواب دیا:"اجی قبلہ !اس دنیا کو چھوڑ کر جا بھی کہاں سکتے ہیں۔ فرمایئے، آپ کو کہاں جانا ہے؟"

وہ بولے "مجھے سلطان بازار چھوڑدو"

"ضرور چھوڑدوں گا۔آٹھ آنے ہوں گے"

وہ صاحب حیرت سے بولے "آٹھ آنے !بس کا کرایہ تو صرف دس پیسے ہوتا ہے۔"

اس پر رکشاوالے نے کہا "جی !دس پیسے ہوتا ہے مگر آپ نے یہ غور نہیں فرمایا کہ بس پیٹرول سے چلتی ہے اور رکشا خون سے۔" یہ جملہ کہتے ہوئے رکشاوالے کی آنکھوں میں سرخی دوڑ گئی۔"(۶)

تکلف برطرف (۱۹۴۹)، قطع کلام(۱۹۶۹)قصہ مختصر(۱۹۷۲) بہر حال(۱۹۷۴)بالآخر(۱۹۸۲) اور الغرض (۱۹۸۷) وغیرہ ان کے طنزیہ ومزاحیہ مضامین اور انشائیوں کے مشہور ومعروف مجموعے ہیں جن کی شہرت و مقبولیت سدا بر قرار رہے گی۔ مجتبیٰ حسین کی تخلیقی صلاحیتوں اور ادب کی گراں قدر خدمات کے اعتراف میں انہیں کئی سارے انعامات واعزازات سے نوازا گیا ہے۔مثلاً ۱۹۸۲میں غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی کی جانب سے پہلا "غالب ایوارڈ برائے اردو طنزومزاح" سے نوازا گیا۔اسی طرح ۱۹۹۰میں اردو اکادمی دہلی نے تخلیقی نثر کا سب سے بڑا ایوارڈ "ایوارڈ برائے تخلیقی نثر" سے نوازا۔۱۹۹۲میں آندھرا پردیش اردو اکادمی نے پہلے "کل ہند مخدوم محی الدین ادبی ایوارڈ" سے سرفراز کیا۔۱۹۹۸میں ہریانہ اردو اکادمی کی جانب سے "کل ہند مہندر سنگھ بیدی ایوارڈ برائے طنزومزاح" سے نوازا گیا۔۲۰۰۱میں کرناٹک اردو اکادمی نے "کل ہند ایوارڈ برائے مجموعی خدمات" سے نوازا۔۲۰۰۳میں مدھیہ پردیش اردو اکادمی نے "کل ہند جوہر قریشی ایوارڈ" سے سرفراز کیا۔ انھیں ۲۰۰۷میں حکومت ہند نے اپنے ایک اعلیٰ شہری ایوارڈ "پدم شری" سے سرفراز کیا۔۲۰۱۱میں اردو ساہتیہ اکادمی حکومت مہاراشٹر نے "سنت گیانیشور نیشنل ایوارڈ" عطا کیا۔علاوہ ازیں مجتبیٰ حسین کی بیشتر تصانیف کو ملک وبیرون ملک کی مختلف اردو اکادمیوں اورادبی انجمنوں کی جانب سے انعامات و اعزازات سے نوازا گیا ہے۔ الغرض مجتبیٰ حسین ایک منفرد،عہد ساز اور نہایت اعلیٰ مقام پر فائز انشائیہ نگار ہیں۔انھوں نے انشائیہ کی صحت مند روایت کو بر قرار رکھتے ہوئے اسے مزید بلندیوں پر پہنچایا ہے۔

حواشی:

(۱) مجتبیٰ حسین، تکلف برطرف، نیشنل بک ڈپو، حیدرآباد، ۱۹۶۸، ص:۵۴

(۲) مجتبیٰ حسین، قطع کلام، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۱۱، ص:۵۷

(۳) مجتبیٰ حسین، بالآخر، حسامی بک ڈپو، حیدرآباد، ۱۹۸۲، ص:۱۷

(۴) نصیر احمد خاں(مرتب) آزادی کے بعد دہلی میں اردو انشائیہ، اردو اکادمی دہلی،۲۰۰۳،ص ۲۹۲۔۲۹۳

(۵) نصیر احمد خاں(مرتب) آزادی کے بعد دہلی میں اردو انشائیہ، اردو اکادمی دہلی،۲۰۰۳،ص ۲۹۵۔۲۹۶

(۶) مجتبیٰ حسین، قطع کلام، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۱۱، ص:۳۴

***

پروین شاکر کی غزلیہ شاعری: تانیثیت کے حوالے سے

محمد حسین وانی
ریسرچ اسکالر، شعبۂ اُردو،
دیوی اہلیہ یونیورسٹی۔اندور (ایم۔پی) انڈیا

پروین شاکر ۲۴ نومبر ۱۹۵۲ء کو پاکستان کے شہر کراچی میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد کا نام سید شاکر حسن تھا۔ پروین نے بہت کم عمر پائی لیکن اردو کی منفرد لہجے کی شاعرہ ہونے کی وجہ سے انہیں بہت کم عرصے میں ہی وہ شہرت حاصل ہوئی جو بہت کم لوگوں کو حاصل ہوتی ہے۔ وہ ۲۶ دسمبر ۱۹۹۴ء کو پاکستان کے شہر اسلام آباد میں ایک کار حادثے کا شکار ہو گئیں اور وفات پا گئی۔ اُس وقت اس کی عمر صرف بیالیس (۴۲) سال کی تھی۔ اس مختصر سی زندگی میں پروین شاکر نے اردو دنیا کو پانچ (۵) شعری مجموعے دیئے۔ اُن کا پہلا شعری مجموعہ "خوشبو" ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا۔ دوسرا شعری مجموعہ "صد برگ" کے نام سے ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا۔ "خود کلامی" کے نام سے ان کا تیسرا مجموعہ کلام ۱۹۹۰ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ان کا چوتھا مجموعہ کلام "انکار" بھی ۱۹۹۰ء میں ہی شائع ہوا۔ جبکہ ان کا پانچواں اور آخری مجموعہ کلام "ماہِ تمام" کے عنوان سے ۱۹۹۴ء میں شائع ہو کر منظرِ عام پر آیا۔ ان کے سارے شعری مجموعوں کو کافی سراہا گیا۔

پروین شاکر اپنی تانیثی آواز میں ایک منفرد پہچان اور مقام رکھتی ہے۔ وہ نسوانی جذبات و احساسات کو اپنی شاعری میں بڑی شائستگی اور ہنر مندی سے اُجاگر کرتی ہے۔ وہ زبان و بیان کے روایتی رنگ و آہنگ کا خیال رکھتے ہوئے نت نئے موضوعات پر اظہار خیال کرتی ہے۔ اُن کی شاعری میں ایک جانب مسرت سے بھری آواز ہے تو دوسری جانب دکھ درد اور یاس و حسرت میں ڈوبی صدائے بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ وہ اپنے جذبات و احساسات کو اس عمدگی سے بیان کرتی ہے کہ قاری دیر تک محوے حیرت رہ جاتا ہے۔ ان کی شاعری میں عورت کے کئی روپ ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ عورت کی آواز، اُس کی حسیّت اور نسائیت کو جس منفرد اُسلوب اور لہجے میں پروین شاکر نے بیان کیا ہے وہ بہت کم شاعرات کر پائی ہیں۔ پروین شاکر انتہائی حساس جذبے کی شاعرہ رہی ہیں۔ وہ اپنے جذبات و احساسات کے پامال ہونے اور عورت کی مظلومی کو اس قدر خوبصورتی سے بیان کرتی ہیں کہ ایک جانب تو عورت کے ٹوٹنے بکھرنے کا منظر آنکھوں میں گھوم جاتا ہے تو دوسری جانب زندگی جینے کا ہنر بھی سکھاتا ہے۔ عورت کی مجبوری اور بے بسی کو پروین شاکر نے اپنی غزلیہ شاعری میں کس قدر خوب صورت الفاظ میں ڈھالا ہے ملاحظہ ہو:

کانپ اٹھتی ہوں میں یہ سوچ کے تنہائی میں
مرے چہرے پہ ترا نام نہ پڑھ لے کوئی
میں برگ برگ اس کو نمو بخشتی رہی
وہ شاخ شاخ میری جڑیں کاٹتا رہا
وہ تو خوشبو ہے ہواؤں میں بکھر جائے گا
مسئلہ پھول کا ہے پھول کدھر جائے گا

پروین شاکر کے ان اشعار میں نسائیت کے کئی رنگ موجود نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے محبوب کی بے وفائی اور اس کی سنگدلی کو بڑے طنزیہ لہجے میں بیان کر گئی ہیں۔ اور جہاں تک ان کے صبر و تحمل کا تعلق ہے وہ واقعی عظیم ہے۔ اپنے محبوب کو کھو کر بھی اُسے پانے کی تمنا اور ٹوٹ کر چاہے جانے کی آرزو اُن کے شعری تخیل کی پرواز اور فکر کا اندازہ ہمیں ان اشعار سے ہوتا ہے:

جو صبح خواب لگا شب کو پاس کتنا تھا
بچھڑ کے اُس سے مرا دل اُداس کتنا تھا
اب یاد نہیں کہ زندگی میں
آخری بار کب ہنسی تھی

وقت کا دروازہ کھلا رکھا ہے
وقت مل جائے تو زحمت کرنا

غزل کے لب و لہجے کے اعتبار سے دیکھا جائے تو پروین شاکر کافی بے باک نظر آتی ہیں ۔اردو شاعری میں پہلی بار کسی عورت نے اس قدر بے باکی سے مرد کو اپنا محبوب ظاہر کیا ہے۔اردو کی روایتی شاعری میں مرد شعرا نے عورت کی بے وفائی، سنگدلی، مغرور وغیرہ جیسے صفات ظاہر کیے ،طعنے دیے، شکوے کیے، مگر پروین شاکر پہلی ایسی شاعرہ ہیں، جنھوں نے مرد کا ہر جائی پن، بے التفاتی اور سنگدلی کو نسوانی لب و لہجے میں ظاہر کیا۔اساتذہ غزل کے یہاں یہ روایت چلی آرہی ہے کہ محبت میں گنہگار ہمیشہ مرد ہوتا ہے، لیکن پروینؔ کے یہاں ایک عورت ہے۔غزل کے روایتی انداز کے برخلاف یہ ایک بہت بڑی تبدیلی ہے۔

پروین شاکر کے کلام کی خوبی یہ ہے کہ وہ زندگی کے دکھ درد کو برداشت کرنے کا حوصلہ مقدر پر چھوڑتی ہے۔اُن کے یہاں صبر و تحمل کا یہ عالم ہے کہ وہ سوتن تک کو بھی اپنے ہاتھوں سے سجانے کی بات کرتی ہے۔اور وہ صبر کا ایک عظیم پیکر بن کر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ملاحظہ ہو یہ اشعار:

کمال ضبط کو خود بھی تو آزماؤں گی
میں اپنے ہاتھ سے دُلہن تری سجاؤں گی
سپرد کر کے اسے چاندنی کے ہاتھوں میں
میں اپنے گھر کے اندھیروں کو لوٹ آؤں گی
تری خوشبو بچھڑ جانے سے پہلے
میں اپنے آپ میں تجھ کو سمولوں گی

پروین شاکر کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے اس نسائی کرب کا شدید احساس ہوتا ہے، جس میں عورت اپنے صنف مخالف کے نام بے اعتدالیوں کے باوجود، اس کے خلاف کچھ بھی کرنے یا کہنے سے مجبور رہتی ہے۔انہوں نے درد و کرب سے دوستی کی ہے، اور صبر و تحمل سے اپنا رشتہ استوار کیا ہے۔ڈاکٹر مشتاق احمد وانی ان کے بارے میں رقمطراز ہیں:

> ”پروینؔ شاکر کے کلام کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ زندگی کے دکھ درد کو برداشت کرنے کا حوصلہ مقدر پر چھوڑ دیتی ہیں۔ دنیا کی ہر عورت کسی بھی صورت میں سوتن برداشت نہیں کرتی ہے، مگر پروین شاکر کے یہاں صبر و تحمل کا یہ عالم ہے کہ وہ سوتن کو بھی اپنے ہنر مند ہاتھ سے سجانے کی بات کرتی ہیں ۔ایک جانب اگر وہ اپنے شریک حیات کی ہر خوشی کی متمنی ہیں تو دوسری جانب وہ صبر کا عظیم پیکر بھی ہیں۔“

(ڈاکٹر مشتاق احمد وانی۔ ” اردو ادب میں تانیثیت“ سن اشاعت ۲۰۱۳ء صفحہ۔۲۷۶)

پروین شاکر کی غزلوں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے نسوانی دنیا کا ایک نیا نگار خانہ تشکیل دیا اور اس کے ساتھ ہی ایک نئی امیجری بھی تخلیق کی، جس میں بلبل، پروانہ، شمع برق ،خرمن، دانہ ودام جیسے مضامین جو غزل کا سرمایہ سمجھے جاتے تھے، تبدیل ہو کر خوشبو، تتلی، دھنک، جگنو، مہندی، چوڑیاں چڑیا کے گیت اور گلاب وغیرہ جیسے الفاظ غزلوں کو آراستہ کر رہے ہیں ۔ان کے علاوہ دھوپ، سورج، شفق، چاند، بادل، روشنی، قوس و قزاح، ہوائیں ،پانی جیسے الفاظ سے اپنی غزل کی امیجری تیار کی ہے۔پروین شاکر کو زندگی سے محبت ہے۔اپنے پہلے مجموعہ کلام ”خوشبو“ کے دیباچے میں خود اس کا اعتراف انہوں نے اس طرح کیا ہے:

> ”کچھ کم گوش یہ کہتے ہیں کہ اس لڑکی کی شاعری میں سوائے بارش کی ہنسی، پھولوں کی مسکراہٹ، چڑیوں کے گیتوں اور اس کی اپنی سرگوشیوں کے، اور کچھ نہیں ۔۔۔۔۔! اگر زندگی سے محبت کرنا جرم ہے تو یہ لڑکی پورے غرور کے ساتھ اپنے جرم کا اعتراف کرتی ہے۔“

(پروین شاکر۔ ” خوشبو“ (شعری مجموعہ) صفحہ۔۱۹)

پروین شاکر کے اس پہلے شعری مجموعے ”خوشبو“ کی اگر بات کریں تو اس میں کوئی شک نہیں کہ اس میں محبت کے پہلے پہل کے احساس کی دستک محسوس ہوتی ہے۔”خوشبو“ میں شامل غزلیں ایک نوخیز لڑکی کے کومل جذبوں سے آراستہ ہیں، جو اس کے جذباتی دور کی نمائندگی کرتی ہیں ۔جب کچی نیند میں سہانے سپنے جگنے لگتے ہیں، انجانے واہمے گھیرے رہتے ہیں اور بے قراری و بے تابی کا احساس کروٹیں لیتا ہے ۔”صد برگ“ میں یہ سلسلہ

کچھ آگے بڑھتا ہے۔اس میں "خوشبو" والی لڑکی حصار رنگ و بو سے حقیقت کی سنگلاخ دنیامیں پہنچ جاتی ہے۔"خود کلامی" کی غزلیں تنہائی، محبت میں ناکامی کے احساسات کی ترجمانی کرتی ہیں ۔"انکار"اور "ماہ، تمام" کا کینواس اداسی، تھکن، دکھ، درد، آزردگی کے رنگوں سے آراستہ ہیں۔

پروین شاکر نے اپنی شاعری بالخصوص غزلوں میں نسوانی جذبات کو بڑی خوبی سے برتا ہے۔ عشق و محبت اردو شاعری کا فرسودہ اور مقبول ترین موضوع رہا ہے، مگر پروین شاکر نے اسے نئے رنگ و آہنگ سے اپنی شاعری میں بھرتا ہے۔انہوں نے اپنے انفرادی لب ولہجے کی بناپر غزل کے فن کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کیا ہے۔اشعار ملاحظہ ہو:

ہتھیلیوں کی دعا پھول لے کے آئی ہو
کبھی تو رنگ مرے ہاتھ کا حنائی ہو

حسن کے سمجھنے کو عمر چاہیے، جاناں!
دو گھڑی کی چاہت میں لڑکیاں نہیں کھلتیں

پروین شاکر اپنے محبوب کی تمام کوتاہیوں اور لغزشوں اور اس کی عیاشیوں سے واقفیت رکھتے ہوئے بھی اسے لمبی عمر کی دُعادیتی ہیں۔وہ اپنے ہرجائی محبوب کے لیے بنتی ہیں، سنورتی ہیں اوراپنے وجود کی تمام روپ ریکھائوں میں رنگ بھرتی ہیں، تاکہ محبوب کی نظروں سے دور نہ ہو۔وہ اپنے دکھ درد کی پرواہ نہ کرتے ہوئے ہرپل اپنے محبوب کو خوش دیکھناچاہتی ہیں ،انھیں اپنے محبوب پرپورابھروسہ ہے کہ وہ ایک دن لوٹ کے واپس ضرورآئے گا۔اپنے محبوب سے دور رات کی تنہائیوں کی تمام قیامتیں سہنے کے بعد بھی اپنے محبوب کو دُعاوں کی سوغات اور پھول بھیجتی ہے۔مثلاً پروین شاکر کے ان اشعار پر دھیان دیجئے :

تیرا پہلو ترے دل کی طرح آباد رہے
تجھ پہ گزرے نہ قیامت شب تنہائی کی

نیند اس سوچ سے ٹوٹتی اکثر
کس طرح کٹتی ہیں راتیں اس کی

انگلیوں کو تراش دوں پھر بھی
عادتاً اس کا نام لکھیں گی

عذاب دے گا تو پھر مجھ کو خواب بھی دے گا
میں مطمئن ہوں، مرا دل تیری پناہ میں ہے

وہ کہیں بھی گیا، لوٹا تو میرے پاس آیا
بس یہی بات ہے اچھی میرے ہرجائی کی

پروین شاکر کی شاعری میں بیسویں صدی میں سانس لینے والی ہر عورت کا پیکر اُبھرتا ہوا نظر آتا ہے۔وہ یہ جانتی ہیں کہ عورت مرد کے مقابلے میں کسی بھی لحاظ سے کم نہیں ہے، بلکہ اسے خدا نے تخلیقی جوہر سے آراستہ کرکے مرد سے بھی برتر مقام اور عزت دی ہے۔لیکن اس کی تمام تر ذہانتوں اور لیاقتوں کے باوجود اس کی سوچیں، خیالات اس مرد کے تابع ہوتے ہیں جسے اس کی تقدیر کا مالک بنادیا جاتا ہے جب تک وہ اس کے ہر جھوٹ اور سچ کے آگے اس کی ہاں میں ہاں ملاتی رہے تب تک توسب ٹھیک ہوتا ہے، تضاد اور دوریاں تب ہوتی ہیں ،جب عورت اپنے وجود کا اثبات اور حقوق چاہتی ہے۔مرد عورت کو نیچا دکھاتا ہے، محض اپنی جھوٹی انا کے لیے۔وہ اسے ہر طرح سے کمزور کرنے کی کوشش کرتا ہے اور یہی کہانیاں اور قصے پروین شاکر کی غزلوں کے موضوع بن جاتے ہیں۔اشعار دیکھیں :

اندھیرے میں تھے جب تلک زمانہ ساز گار تھا
چراغ کیا جلادیا ہوا ہی اور ہوگئی

اپنے قاتل کی ذہانت سے پریشاں ہوں میں
روز اک موت نئے طرز کی ایجاد کرے

جو صبح خواب لگا شب کو پاس کتنا تھا
بچھڑ کے اُس سے مرا دل اُداس کتنا تھا

عورت کی اخلاقی تربیت میں باپ اور بھائی دونوں اہم کردار ادا کرتے ہیں، اور اگر وہ اپنے فرض سے لاپرواہی برتتے ہیں تو پروین شاکر، ایک اچھی بیٹی اور ایک اچھی بہن کی طرح اپنے باپ اور بھائی کو ان کی ذمہ داریوں کا احساس دلاتی ہیں ۔ ملاحظہ ہو یہ اشعار:

جو میرے سر سے دوپٹہ نہ ہٹنے دیتا تھا
اسے بھی رنج نہیں میری بے ردائی کا

ردا چھنی ہے میرے سر سے، مگر میں کیا کہتی
کٹا ہوا تو نہ تھا ہاتھ میرے بھائی کا

پروفیسر مظفر شہ میری ایک جگہ پروین شاکر کے حوالے سے رقمطراز ہیں:

"پروین شاکر کی غزل میں متوسط طبقہ سے تعلق رکھنے والی ایک سمجھ دار، تعلیم یافتہ، وفاشعار اوراپنے کنبے پر مرمٹنے والی عورت کا تصور ابھرتا ہے۔ وہ اپنے باپ، بھائی، شوہر اور بیٹے سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہے، وہ ان کے ساتھ جینا پسند کرتی ہے، ان کی شکایت بھی کرتی ہے، اور ان کی جفائیں بھی محبت کی آڑ میں جھیلتی ہے اور اپنی بے پناہ محبت کے بدلے میں وہ ان کی تھوڑی سی توجہ چاہتی ہے۔ پروین شاکر کو اپنے باپ سے محبت ہے، تاہم اسے یہ رواج ایک آنکھ نہیں بھاتا کہ ہمارے سماج میں بیٹی کو پرایا دھن سمجھا جاتا ہے، اور اسے گھر کے ایک مستقل رکن کی حیثیت کبھی حاصل نہیں ہوتی۔"

(پروفیسر مظفر شہ میری۔ "کاوشِ فکر" صفحہ۔۱۸۹)

پروین شاکر جب اپنے آپ کو اور محبوب کو مدمقابل میں لاتی ہیں تو مات ہی کھاتی ہیں۔ محبت میں سرشار عورت مرد کے لیے اپنا سب کچھ ہار دینے کے لیے راضی ہو جاتی ہے۔ شعر ملاحظہ ہو۔

میں سچ کہوں گی، مگر پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا، اور لاجواب کر دے گا

پروین شاکر کی بعض غزلیں اس جدید عورت کی ترجمانی کرتی ہیں، جو ذہن و فکر، شعورواحساس کی دولت سے بہرہ ور ہے، اور جو اپنی زندگی کی الجھی ہوئی راہوں کو اپنے فکر کی تابناکی سے سلجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ ہمیں عورت کو درپیش بے رحم حقیقتوں اور سفاکیوں کے پردے چاک کرتی ہوئی بھی نظر آتی ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اشعار:

ذرا سے جبر سے میں بھی تو ٹوٹ سکتی تھی
مری طرح سے طبیعت کا وہ بھی سخت نہ تھا
میں اتنے سانپوں کو رستے میں دیکھ آئی تھی
کہ تیرے شہر میں پہنچی تو کوئی ڈر ہی نہ تھا

پروین شاکر کے یہاں غزل میں نازک احساسات کی مالک لڑکی کا کردار جیتا جاگتا نظر آتا ہے، جو دل کی تمام تر چاہتوں اور شدتوں سے اپنے محبوب کی پرستش کرتی ہے، لیکن ذرا سی ٹھیس سے نازک آبگینوں کی مانند ٹوٹ جاتی ہے۔ چاند کو اپنی جدائی کی راتوں کا گواہ بناتی ہے، اور روتے روتے دوپٹے بھگو ڈالتی ہے۔ اشعار ملاحظہ ہو:

کیا دکھ تھے، کون کون جان سکے گا، نگار شب!
جو میرے اور تیرے دوپٹے بھگو گئے!
بس یہ ہوا کہ اس نے تکلف سے بات کی
اور ہم نے روتے روتے دوپٹے بھگو لیے
اب یاد نہیں کہ زندگی میں
آخری بار کب ہنسی تھی

بحیثیت مجموعی پروین شاکر اپنے عہد کی سب سے بڑی شاعرہ ہیں۔ ان کی شاعری کا فکری و فنی تناظر بہت وسیع ہے۔ اُن کی شاعری تانیثی احساسات و ادراکات کی بہترین ترجمان ہے۔ ان کے کلام کے مجموعے اُن کی تخلیقی، فنی۔ فکری اور تانیثی عظمت کے جیتے جاگتے نمونے ہیں۔ ان کے تمام مجموعے یکے بعد دیگرے اُن کے فکر و فن کے ارتقائی سفر کی غمازی کرتے ہیں۔ جن میں نسائیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ عورت کا موضوع ان کی غزلیہ شاعری میں جابجا دیکھنے کو ملتا ہے اور یہی جدید اور منفرد لہجہ انھیں سب سے الگ اور منفرد کرتا ہے۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر برج پریمی بحیثیت نقاد

شافعہ با نو
اسکالر شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل سرینگر

ڈاکٹر برج پریمی کی شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں ہے۔ ادبی دنیا میں برج پریمی ایک مقبول افسانہ نگار، محقق اور کامیاب ناقد کی حیثیت سے قدر کی نگاہوں سے دیکھے جاتے ہیں۔ آپ نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا ہے، بعد ازاں تحقیق و تنقید کے میدان میں قدم رکھ کر اپنی ذہانت و متانت اور وسیع مطالعے کی وساطت سے ایک اعلیٰ مقام حاصل کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ ۱۹۸۲ء میں ''حرف جستجو'' کے نام سے ان کے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ شائع ہوا جس میں وہ اپنے تخلیقی سفر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''میری ادبی زندگی کا سفر بیسویں صدی کے نصف میں ایک کہانی کار کی حیثیت سے ہوا..... سال ہا سال گزرنے کے بعد تحقیقی، تنقیدی اور علمی مضامین کی طرف رغبت ہوئی۔ ممکن ہے کہ اس کے محرکات میں میری تدریسی زندگی کی ضرورتیں بھی شامل ہوں۔ اب تک میں نے مختلف موضوعات پر کم و بیش پچاس مضامین لکھے ہیں جو ملک کے مختلف نامور جریدوں میں شائع ہو چکے ہیں۔''

برج پریمی، حرف جستجو (دیپ پبلیکیشنز ''کلپنا'' آزاد بستی، نٹی پورہ، سری نگر، ۱۹۸۲ء) ص نمبر ۱۱

برج پریمی کی تحقیقی اور تنقیدی صلاحیتوں کو صحیح سمت عطا کرنے میں پروفیسر عبدالقادر سروری کا کافی اہم کردار رہا ہے۔ سروری کے تحقیقی پروجیکٹ ''کشمیر میں اردو'' پر کام کرنے کے دوران برج پریمی کو ان کے ہمراہ کشمیر کے بہت سے ادباء و مشاہیر سے ملنے کا موقع ملا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انہیں تحقیق و تنقید کے اسرار و رموز سے شناسائی نصیب ہوئی۔ اپنی تصنیف ''ذوق نظر'' میں برج پریمی نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ سروری نے استاد نہ ہوتے ہوئے بھی قلیل عرصہ تک ہی سہی، میری استادی کا حق ادا کیا ہے اور تحقیق کے رموز سکھائیں جن سے میں آج تک روشنی حاصل کر رہا ہوں۔

برج پریمی کا پہلا تحقیقی کارنامہ ''سعادت حسن منٹو حیات او رکارنامے'' ہے جس پر ۱۹۷۶ء میں انہیں کشمیر یونیورسٹی سے پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری تفویض ہوئی۔ ۱۹۷۷ء میں وہ کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے منسلک ہوئے جہاں وہ تحقیقی و تنقیدی کام انہماک کے ساتھ انجام دینے میں مشغول ہوئے اور محض تیرہ سال کی قلیل مدت کے دوران انہوں نے ڈیڑھ درجن کے قریب کتابیں لکھیں جن میں سے بیشتر کتابیں خالص تحقیقی و تنقیدی نوعیت کی ہیں۔

تنقید و تحقیق کے میدان میں برج پریمی نے جو خدمات انجام دی ان کی برصغیر کے ادبی حلقوں میں خوب پذیرائی ہوئی اور انہوں نے محقق و ناقد کے پہلو بہ پہلو منٹو شناس اور کشمیر شناس کہلانے کا بھی حق پالیا۔ پروفیسر حامدی کاشمیری نے برج پریمی کی تصنیف ''کشمیر کے مضامین'' کے پیش لفظ میں ایک جگہ لکھا ہے:

''برج پریمی نقاد بھی ہیں اور محقق بھی اور اپنی شخصیت کی ان دونوں حیثیتوں کا لوہا وہ پورے ملک میں سعادت حسن منٹو پر تحقیقی مقالہ لکھ کر منوا چکے ہیں۔ ادھر چند برسوں سے ان کا ذہن تحقیق کی طرف زیادہ مائل ہوا ہے۔ چنانچہ انہوں نے ریاستی اور ملکی ادب

سے وابستہ بعض شخصیات کے علاوہ کشمیریات کو اپنا موضوعِ خاص بنایا ہے۔پریمی کی نگارشات کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی تحقیقی موضوع پر قلم اٹھاتے ہوئے صرف معلومات اور اعداد و شمار جمع کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتے' بلکہ ان کو نقد و احتساب کی کسوٹی پر بھی پرکھتے ہیں۔اس طرح سے ان کی تحقیق نام نہاد محققین کی طرح محض بے فیض برداری' ہو کر نہیں رہ جاتی' بلکہ ایک بامعنی اور ترسیلی کارگزاری بن جاتی ہے۔''

برج پریمی، کشمیر کے مضامین (دیپ پبلی کیشنز ''تپسیا ''۵۸۔ آزاد بستی نٹی پورہ، سری نگر،۱۹۸۹ء)ص نمبر ۱۲

برج پریمی کی جو خالص تحقیقی و تنقیدی کتابیں شائع ہو کر اردو دنیا میں مشہور و مقبول ہو کر قارئین سے داد و تحسین حاصلکر چکی ہیں ان میں ''حرف جستجو ''(۱۹۸۲ء) ''جلوۂ صد رنگ''(۱۹۸۵ء)' سعادت حسن منٹو حیات اور کارنامے (۱۹۸۶ء)'ذوقِ نظر (۱۹۸۷ء)'چند تحریریں(۱۹۸۸ء)'جموں کشمیر میں اردو ادب کی نشو و نما (۱۹۹۲) منٹو کتھا(۱۹۹۴ء) 'مباحث(۱۹۹۷ء) اور پریم ناتھ پردیسی ...عہد شخص اور فنکار شامل ہیں۔یہ تمام تصانیف برج پریمی کی فنی صلاحیت اور وسیع مطالعے کی ترجمان ہیں۔ ان تصانیف کے غائر مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ برج پریمی نکھرا ہوا تحقیقی اور تنقیدی شعور رکھتے ہیں۔

ان کی تنقیدی صلاحتیں اس وقت رونما ہوئیں جب انہوں نے '' سعادت حسن منٹو __ حیات اور کارنامے '' جیسا مقالہ لکھ کر ادبی حلقوں میں اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوالیا۔اس تحقیقی اور تنقیدی کارنامے سے متعلق پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

''برج پریمی نے سعادت حسن منٹو__ حیات اور کارنامے '' کے عنوان سے تحقیقی مقالہ لکھا ہے ' جو ابھی تک منٹو پر شائع ہونے والے سبھی مضامین اور کتابوں پر بھاری ہے ۔ منٹو کے خاندان، اسلاف اور ان کی اپنی شخصیت کے بارے میں بڑی محنت اور دیدہ ریزی سے برج پریمی نے بڑی دلچسپ معلومات فراہم کی ہیں جو عام طور پر لوگوں کے علم میں نہیں ہیں۔''

پریمی رومانی، برج پریمی ایک مطالعہ (دیپ پبلی کیشنز پریس موڑ، باغ باہو جموں(توی)۱۹۹۳ء)ص نمبر ۱۳۹

برج پریمی کا یہ اولین تحقیقی و تنقیدی مقالہ چھ ابواب پر مشتمل ہے۔پہلا باب منٹو کی سوانح حیات اور ان کی شخصیت کے ترکیبی عناصر سے متعلق ہے، جبکہ دوسرے باب میں اردو کے مختصر افسانے کی تاریخ منٹو سے پہلے تک بیان کی گئی ہے۔ تیسرے باب میں اس مقالے کا اہم حصہ یعنی منٹو کی افسانہ نگاری کے مختلف پہلوؤں کا بہت تفصیلی اور عمدہ تنقیدی جائزہ شامل ہے۔ مقالے کے چوتھے باب میں منٹو کے مضامین، انشائیوں اور خاکوں کا بغور جائزہ پیش کیا گیا ہے اور پانچویں باب میں ان کے خطوط پر اظہار خیال ملتا ہے ۔ اسی طرح مقالے کے چھٹے اور آخری باب میں منٹو کی نگارشات مثلاً ڈراما، ناول ، تراجم اور صحافت سے بحث ملتی ہے ۔ غرض برج پریمی نے منٹو کے ہر گوشے پر اپنی محققانہ اور ناقدانہ نظر معروضی انداز میں ڈالی ہے اور یہی خوبی ان کی اس کاوش کو ایک خاص اور منفرد مقام دلانے میں معاون ثابت ہوئی ہے۔

وادئ کشمیر کے مشہور افسانہ نگار اور شاعر پریم ناتھ پردیسی پر برج پریمی کی تصنیف حرفِ جستجو میں دو مقالات شامل ہیں ' ' پردیسی او ران کے افسانے''او ر'' پردیسی کا تخلیقی سفر ابتدائی دور''۔اولذکر مقالے میں برج پریمی نے پریم ناتھ پردیسی کی افسانہ نگاری کا فنی اور تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔پردیسی چونکہ برج پریمی کے استاد بھی رہے ہیں لیکن پھر بھی وہ غیر جانبدارانہ انداز سے ان کی فنی کمزوریوں کا بلا جھجک اظہار کرتے ہیں اور ان کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے انہیں کشمیر کا ایک عظیم فنکار قرار دیتے ہیں۔ پردیسی کے ابتدائی دور کے افسانوں کے بارے میں برج پریمی ایک جگہ لکھتے ہیں:

''پردیسی کا ابتدائی فن اخبار(روزنامہ مارتنڈ)کی گزشتہ اشاعتوں میں دفن ہے۔پردیسی اس اخبار کے خاص اور مستقل قلم کار تھے اور کئی ناموں سے لکھتے تھے۔ پریم چند اور سعادت حسن منٹو کی طرح انہوں نے اپنے لیے کئی قلمی نام وضع کئے تھے ......اس دور میں پردیسی نے اپنے زرخیز ذہن کی پوری توانائی کے ساتھ رومان' رنگ اور حُسن میں ڈوبے ہوئے افسانے تخلیق کئے ۔یہ الگ بات ہے کہ ان افسانوں میں نہ خیال کی پختگی تھی اور نہ فن کی نزاکت۔''

برج پریمی ، حرف جستجو (دیپ پبلیکیشنز ''کلپنا ''آزاد بستی، نٹی پورہ، سری نگر، ۱۹۸۲ء)ص نمبر ۹۷۔۹۸

پردیسی کی متوسط دور کی کہانیوں کا جائزہ لیتے ہوئے برج پریمی رقمطراز ہیں:

"پردیسی 'منٹو اور بیدی کی طرح کفایت الفاظ کے فن کار نظر آتے ہیں۔ وہ کم سے کم الفاظ میں اپنے مافی الضمیر کو فنی پیرایہ میں بیان کرتے ہیں اور الفاظ کے بیجا اصراف سے افسانے کے وحدتِ تاثر کو مجروح نہیں کرتے۔ پردیسی کے ان افسانوں میں نہ شاعری کا احساس ہوتا ہے اور نہ رومانی اور تخیلی اندازِ نظر سامنے آتا ہے۔"

برج پریمی، حرف جستجو (دیپ پبلیکیشنز "کلپنا "آزاد بستی، نئی پورہ، سری نگر، ۱۹۸۲ء) ص نمبر ۱۰۴

"پردیسی کا تخلیقی سفر۔ ابتدائی دور" بھی برج پریمی کی تحقیقی و تنقیدی بصیرتوں کا مظہر ایک دلچسپ اور معلوماتی مقالہ ہے۔ جس میں کشمیر کے پریم چند' پریم ناتھ پردیسی کے ابتدائی دور کے تخلیقی سفر سے بحث کی گئی ہے۔ مقالے میں برج پریمی نے پریم ناتھ پردیسی کے کئی اشعار او رنثری اقتباسات کے حوالے دے کر مدلل طور پر ان کی ابتدائی دور کی افسانہ نگاری 'ناول نگاری' شاعری اور صحافتی خدمات کا جائزہ لیا ہے۔ انہوں نے اپنی محققانہ بصیرت کو بروئے کار لاکر نرسنگھ داس نرگس کے اس بیان کی تردید کی ہے کہ پردیسی نے اپنے تخلیقی سفر کا آغاز ماہنامہ" رتن" جموں سے کیا۔ جس میں انہوں نے اولاً بچوں کی چھوٹی چھوٹی دردناک کہانیاں لکھیں۔

اس کے علاوہ "جلوہ صدرنگ" اور" جموں وکشمیر میں اردو ادب کی نشوونما" میں کئی مضامین یکساں موضوعات پر لکھے گئے ہیں مثلاً" جموں وکشمیر میں اردو نثر" اور" اردو افسانہ" ایسے موضوعات ہیں، جن کی الگ الگ وضاحت کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ" جموں وکشمیر میں اردوادب کی نشوونما" میں ایک پیش رفت یہ ہوئی ہے کہ اس میں کشمیر کے اردو نقادوں کا جائزہ الگ طور سے لیا گیا ہے، تاکہ قارئین کو ان نقادوں کی شخصیات سمجھنے میں آسانی رہے۔ مگر اس کے مقابلے میں" جلوہ صدرنگ" میں کشمیر سے متعلق ایسے موضوعات بھی آئے ہیں جن کی بنا پر اس کتاب کی حیثیت تنقید سے زیادہ تاریخی رہ گئی ہے۔ ان کتابوں کے علاوہ جس کتاب نے برج پریمی کو ایک مستند نقاد کا درجہ دلوایا ہے وہ ان کی عدیم المثال تنقیدی کتاب" ذوق نظر" ہے، جو ۱۹۸۷ء میں اپنے گیارہ مقالات کے ساتھ منظر عام پر آئی۔ اس کتاب کے دیباچے میں وہ اپنی ادبی صلاحیتوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

"مجھے پیشہ ور ناقد اور محقق ہونے کا دعویٰ نہیں۔ البتہ فن، ادب، ثقافت اور آرٹ کے مختلف شعبوں سے گہری دلچسپی ہے۔ ان کے بارے میں غور وفکر کرتا رہتا ہوں اور اپنا ردعمل اپنی تحریروں میں پیش کرتا ہوں۔"

برج پریمی، ذوق نظر (دیپ پبلی کیشنز" تپسیا" ۵۸ آزاد بستی نئی پورہ سرینگر کشمیر، ۱۹۸۷ء) ص نمبر ۷

"کشمیر میں اردو تنقید" ذوق نظر کا ایک بصیرت افروز مقالہ ہے جس میں برج پریمی نے ریاست کے ان نمائندہ نقادوں 'دانشوروں' ادیبوں اور صحافیوں کی تنقیدی کاوشوں کا جائزہ لیا ہے جنہوں نے ریاست میں اردو تنقید کی ترویج وترقی میں اپنا اپنا کردار ادا کیا۔ اس کے علاوہ مختلف ادیبوں اور ادبی انجمنوں کی کوششوں سے شائع ہونے والے ان اخبارات اور رسائل سے بھی بحث کی ہے جنہوں نے اردو تنقید کو جلا بخشی۔ پریمی کے مطابق یہاں محمد الدین فوق مرحوم کی تحریروں میں اردو تنقید کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں۔ اگرچہ فوق مرحوم کا تنقید کے ساتھ براہِ راست کوئی تعلق نہیں تھا لیکن ان کی متعدد تصنیفات میں اقتضائے زمانہ کے مطابق تنقیدی خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ محمد عمر' نور الٰہی کی ناٹک ساگر کو برج پریمی ادبی تنقید کا ابتدائی نمونہ تسلیم کرتے ہیں اور عبد الاحد آزاد کی تصنیف" کشمیری زبان او رشاعری" کو تنقید و تحقیق کے شعبے میں ایک گراں قدر تصنیف خیال کرتے ہیں۔ زیر بحث مقالے سے ریاست کے نمائندہ نقادوں کی ایک لمبی فہرست مرتب کی جاسکتی ہے اور اس سے پہلو بہ پہلو ان غیر کشمیری عالموں، فاضلوں، دانشوروں، محققوں اور ناقدوں کی بھی جنہوں نے کشمیر میں اردو ادب کی آبیاری کی۔ ان میں علامہ کیفی' خلیفہ عبدالحکیم' جعفر علی خاں اثر' ڈاکٹر محمد دین تاثیر' ڈاکٹر محی الدین قادری زور' پروفیسر عبدالقادر سروری' پروفیسر آل احمد سرور' پروفیسر شکیل الرحمن' ڈاکٹر مسعود حسین خان' ڈاکٹر محمد حسن' ڈاکٹر گیان چند جین' پروفیسر عالم خوندمیری' ڈاکٹر جعفر رضا او رمظہر امام وغیرہ شامل ہیں۔ اس کے علاوہ ریاست میں اردو تنقید کی ترقی وترویج میں برج پریمی نے نہ صرف دور درشن او ریڈیو جموں کی خدمات کو سراہا ہے بلکہ ریاستی کلچرل اکادمی اور کشمیر اور جموں یونیورسٹیوں کے اردو شعبہ جات کے مختلف رسالوں اور تحقیقی وتنقیدی مجلوں کو بھی اردو تنقید کے حوالے سے

اہم قرار دیا ہے ان کے مطابق یہ ادارے اردو تنقید کی نئی جہتوں کی طرف نشاندہی کرتے رہے ہیں جہاں بحث و تمحیص کے ذریعے مسائل کے نت نئے پہلو سامنے آجاتے ہیں۔

''ذوق نظر'' کے علاوہ برج پریمی کی ایک اور کتاب ''کشمیر کے مضامین'' ہے جو ۱۹۸۹ء میں شائع ہوئی۔ اگرچہ گذشتہ کتابوں کی طرح اس میں بھی کشمیر کی ثقافت، تاریخ، شخصیات اور کشمیری ادب پر طبع آزمائی کی گئی ہے تاہم اس میں شامل کچھ مضامین برج پریمی کے تنقیدی شعور کا پتہ دیتے ہیں۔ چار مضامین اس کتاب میں ادب کے زیر عنوان درج ہیں۔ لل دید کی شاعری، منٹو اور شاعرِ کشمیر مہجور، کشمیر میں ترقی پسند ادبی تحریک اور کشمیر میں اردو ،کتاب کا آخری مقالہ جموں و کشمیر میں صحافت سے متعلق ہے۔ ہم اردو والوں نے لل دید کا نام ضرور سنا ہے، لیکن ان کے کلام سے واقف نہیں ہیں۔ برج پریمی نے اپنے اس مضمون میں اپنے قاری کو لل دید کی شاعری کے محاسن سے آشنا نہیں کیا ہے بلکہ ان کے کشمیری کلام کے اردو ترجموں کو مضمون میں شامل کر کے فنکار اور اس کے کشمیری نہ جاننے والے قارئین کے درمیان جو فاصلہ حائل تھا اسے ختم کر دیا ہے۔ اس مضمون کی بدولت کشمیری نہ جاننے والے اردوداں لل دید کی شاعری کے صرف مفہوم ہی سے آشنا نہیں ہوسکتے بلکہ ان کے کلام کی شرینی اور غنایت سے بھی لطف اندوز ہوسکتے ہیں۔

کشمیر میں ترقی پسند ادبی تحریک اس کتاب کا ایک بہت ہی اہم مضمون ہے۔ ترقی پسند ادب کی تاریخ لکھنے میں کوئی مورخ اس مضمون کو نظر انداز کر کے اپنے موضوع سے انصاف نہیں کر سکتا ۔ یہ مضمون ادب کی ترقی پسند تحریک کے تعلق سے ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم پریم ناتھ بزاز، پیر عبدالاحد، شاعرِ کشمیر مہجور، ارجن دیو مجبور، سومناتھ زتشی، ماسٹر زندہ کول، علی محمد لون، قصیر قلندر، حبیب کامران اور دوسرے اردو اور کشمیری اہل قلم کی وہ ادبی سرگرمیاں دیکھ سکتے ہیں جن کا تعلق براہ راست ادب کی ترقی پسند تحریک سے تھا۔ یہ مضمون کشمیر میں ادب کی ترقی پسند تحریک کا ایک ایسا باب ہے جس کے بغیر ہندوستان میں ترقی پسند ادب کی تاریخ مکمل قرار نہیں دی جاسکتی۔ اسی طرح ''کشمیر میں اردو'' پروفیسر عبدالقادر سروری مرحوم کی اسی نام کی کتاب پر ایک تبصرہ ہے جو ایک طویل محققانہ موضوع کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ اس مضمون پر برج پریمی صاحب ایک مستند محقق کی صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں ۔ مختصراً برج پریمی عموماً مانوس موضوعات پر ہی لکھتے ہیں اور عام نتائج کا استنباط کرتے رہے، اصل میں ان کا انداز نقد تاریخی اور علمی تھا۔ وہ ایک دیدہ ور نقاد کی طرح ادب کے رموز و اسرار کی پردہ کشائی سے سروکار نہیں رکھتے تھے۔

''چند تحریریں'' برج پریمی کی ایک اور تصنیف ہے جو ۱۹۸۸ء میں دیپ پبلی کیشنز سرینگر کے اہتمام سے شائع ہوئی۔ اس میں تحقیق و تنقید 'مختصر سفر نامہ' انشائیے' دیو مالا ' فلم' نثری مرثیے (شخصی) اور ترجمہ کے عنوانات کے تحت کل ملا کر ۲۳ مضامین شامل ہیں۔ جن کے مطالعے سے برج پریمی کی تحقیقی اور تنقیدی صلاحیتوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ تحقیق و تنقید کے باب کے تحت اس میں چھ مضامین درج ہیں۔ تحریک آزادی او رار دو ادب' اردو فکشن اور قومی وحدت' قومی وحدت اور اردو شاعری' منٹو کا عہد بوئے خلوص کا متلاشی اور منٹو کی دو کہانیاں ایک اجمالی مطالعہ۔

غرض تحقیق و تنقید کے میدان میں برج پریمی نے جو خدمات انجام دی ان کی برصغیر کے ادبی حلقوں میں خوب پذیرائی ہوئی اور انہوں نے محقق و ناقد کے پہلو بہ پہلو منٹو شناس اور کشمیر شناس کہلانے کا حق بھی پالیا۔ منٹوشناسی کے حوالے سے پروفیسر گوپی چند نارنگ یوں رقمطراز ہیں:

'' ڈاکٹر برج پریمی اردو کے ان معلمین میں سے ہیں جو خاموشی سے علمی کام کرتے رہتے ہیں ۔ وہ ہندوستان کے ان معدودے چند لوگوں میں سے ہیں۔ جنہوں نے سعادحسن منٹو کا مطالعہ نہایت دل سوزی سے کیا ہے ..... منٹو کی شخصیت اور فن پر ان کی کتاب بنیادی حوالے کا درجہ رکھتی ہے۔''

برج پریمی، کشمیر کے مضامین (دیپ پبلی کیشنز ''تپسیا ''۵۸۔ آزاد بستی نٹی پورہ، سری نگر، ۱۹۸۹ء) ص نمبر سرورق

مجاز کی انقلابی شاعری میں عورت کا تصور

شگفتہ پروین
ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی

اسرار الحق مجاز کا شمار ان ترقی پسند شعرا میں ہوتا ہے جنھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے امیدوں اور آرزئوں کا چراغ جلا کر ترقی پسند خیالات کو عام کیا اور مزید یہ احساس دلایا کہ ہر وہ فنکار جو گہرا شعور رکھتا ہے وہ سماجی رسم ورواج اور معاشرتی صوت حال سے چشم پوشی نہیں کر سکتا' وہ زندگی کی ناہمواریوں پر گہری نظر رکھتا اور اپنے مشاہدے کے ذریعے سماج کے دکھ درد کا مداوا تلاش کرتا ہے۔ مجاز کی شاعری میں ان خیالات کی عکاسی موجود ہے۔ ان کی شاعری اس عہد کی پروردہ ہے جب ترقی پسند تحریک اپنے ابتدائی مراحل سے گزر رہی تھی' اس تحریک کا قیام عمل میں ابھی نہیں آیا تھا۔ باوجود اس کے عوامی قدرومنزلت وشہرت حاصل کرنے والے شعرا میں مجاز سر فہرست ہیں۔ منظر سلیم کی یہ تحریر کسی حد تک اس حقیقت کی عکاسی کرتی ہے۔

> "ان کے ذریعے ترقی پسندی کے بنیادی تصورات اس زمانے میں عام ہو چکے تھے جبکہ انجمن ترقی پسند منصفنین کو کسی بڑی ادبی تحریک کی حیثیت اختیار کرنے میں کافی عرصہ باقی تھا۔ مجاز کو اس لحاظ سے بھی فوقیت حاصل ہے کہ ان کا شعری مجموعہ "آہنگ" پہلا ترقی پسند مجموعہ تھا، جو ۱۹۳۸ئ میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ترقی پسند اور جدید شاعری کے دوسرے اہم مجموعے "نقش فریادی" (فیض احمد فیض) اور ماورا (ن۔م۔راشد) کافی بعد میں ۱۹۴۱ئ میں شائع ہوئے۔ اسی طرح مجاز ترقی پسند شاعری کے اقدار کی تشکیل میں جو حصہ لیا اس کی بنا پر انہیں ترقی پسند ادب کی تحریک کی پیداوار نہیں بلکہ اس کا ایک اہم خالق کہنا زیادہ مناسب ہو گا۔"
>
> مجاز حیات اور شاعری۔ منظر سلیم۔ ص۱۶۸

مجاز کی شاعری کی وہ وصف جو انہیں دوسرے ہم عصر ترقی پسند شعراء میں ممتاز کرتی ہے وہ احساسات وجذبات کی بہترین ترجمانی ہے۔ ترقی پسند نظریے کے قائل ہوتے ہوئے بھی اپنی شاعری کو انتہا پسندی سے بچائے رکھا۔ ان کے کلام میں انقلابی جوش ہونے کے باوجود کسی حد تک توازن برقرار ہے۔ ان کی شخصیت اعلیٰ ظرفی کی عمدہ مثال ہے۔ وہ سچے اور حقیقت پسند مزاج کے شاعر تھے، اس لئے محض خیالی اور رومانی شاعری کے گرد نہیں گھومتے بلکہ ان کی حساس ذہن اور نظریہ زندگی کی توانائیوں کا جذبہ بھی پیدا کرتا ہے۔ اگرچہ مجاز کی عشقیہ شاعری شباب پر ہے تو دوسری طرف یہی شاعری دعوت انقلاب بھی دیتی ہے اور اپنے عہد کے سماجی حالات، کہن مشق خیالات اور احتجاج اور بے روزگاری کا واضح اور حقیقت پسندانہ گہرا شعور بھی رکھتی ہے۔ مزدور کا گیت، نوجوان خاتون سے، خواب سحر، انقلاب، سرمایہ داری، اندھیری رات کا مسافر، نذر خالدہ، تعارف، شوق گریزاں، آوارہ، طفلی خواب وغیرہ اس نوع کی عمدہ مثال ہیں۔ اندھیری رات کا مسافر اور آوارہ ان کی بہترین نظموں میں سے ہے۔ نظم "اندھیری رات کا مسافر" میں مجاز نے ان دشواریوں کو بھی بڑی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا ہے جو انقلاب لانے کے راستے میں رکاوٹ کے سبب تھے۔ اس کے باوجود شاعر کا جدوجہد جاری رکھنا اور اپنی منزل کی تلاش میں آگے بڑھتے رہنا حقیقت پسندی کی عمدہ مثال ہے۔ نظم کا ایک بند ملاحظہ ہو۔

افق پر جنگ کا خونیں ستارہ جگمگاتا ہے
ہر ایک جھونکا ہوا کا موت کا پیغام لاتا ہے
گھٹا کی گھن گرج سے قلب گیتی کانپ جاتا ہے
مگر میں اپنی منزل کی طرف بڑھتا ہی جاتا ہوں

مجاز دوسرے ترقی پسند شاعروں میں اس لحاظ سے بھی منفرد اور بلند مقام رکھتے ہیں کہ ان کی شاعری عورت کی حسن اور رنگینیوں سے اوپر اٹھ کر اس وسیع میدان میں بھی قدم رکھتی ہے

جہاں وہ اپنے دوسرے رفیق یا ہمراہ کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چل سکے۔ عورت یا محبوبہ کا تصور ان کے یہاں محض نازک اندام حسینہ اور دل جوئی اور پس پردہ رہنے والی محبوبہ نہیں بلکہ وہ سفر حیات بھی ہے۔ عورت کی عظمت کا یہ انقلابی تصور مجاز نے اس عہد میں پیش کیا تھا جب دوسرے شعراء کی نظر اس سلسلے میں بالکل سطحی تھی۔ دوسری طرف علی گڑھ مسلم یونیورسٹی جہاں مجاز نے اپنی زندگی کے حسین پانچ سال گزارے وہ آج بھی حجاب کے لئے جانا جاتا ہے۔ ایسے عہد میں مجاز کی یہ دوراندیشی اور فکری بصیرت دوسرے ترقی پسند شعراء سے بالکل الگ اور وسیع ہے۔ ان کے رفیقوں میں "خلیل الرحمن اعظمی" مجاز کے اس تصور کا ان کے ہم عصر شعراء جوش کے کلام سے موازنہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔

> "جوش کا رویہ عورت کے ساتھ خالص جاگیر دارانہ ہے۔ یعنی اپنی بہو بیٹیوں پر تو وہ قدغن لگاتے ہیں اور انہیں خاتون مشرق بننے کی تلقین کرتے ہیں لیکن مہترانی اور جامن والیاں ان کی ہوس کا آلہ کار بنتی ہیں۔ اس کے برخلاف مجاز کا نقطۂ نظر جدید اور ایک صحت مند رومانی نقطۂ نظر ہے۔ نیز عورت کے متعلق ان کا شعور ایک بیدار اور صالح شعور ہے۔"

عورتوں پر مسلط کی جانے والی سماجی قوانین اور بندشوں کو انہوں نے "شکوہ مختصر" میں یوں بیان کیا ہے۔

مجھے شکوہ نہیں دنیا کی ان زہرہ جبینوں سے
ہوتی ہے جن سے نہ میرے شوق رسوا کی پذیرائی
مجھے شکوہ نہیں ان پاک باطن نکتہ چینوں سے
لب معجز نمانے، جن کے مجھ پر آگ برسائی
زمانے کے نظام زنگ آلودہ سے شکوہ ہے
قوانین کہن، آئین فرسودہ سے شکوہ ہے

مندرجہ بالا نظموں کے ذریعے مجاز نے فرسودہ رسم ورواج اور جبر واستبداد کو بے نقاب کیا ہے۔ اور یہ اشارہ بھی کہ کس طرح عورت کی شناخت پردہ اور حسن تک محدود کر کے اس کے پیروں میں سماج اور قوانین نے ایک مضبوط بیڑی ڈال رکھی ہے۔ آج اس بیڑی کو توڑنے کے لئے Feminism کی تحریک زور وشور سے چلائی جارہی ہے۔ مجاز کی انقلابی نظر آج سے بہت قبل اس نہج پر پہنچ چکی تھی۔ وہ ان دوشیزائوں کی صلاحیت اور عظمت کی پہچان کر چکے تھے۔ اسی لئے وہ نظم "نوجوان خاتون سے" اس طرح خطاب کرتے ہیں۔

حجاب فتنہ پرور اٹھالیتی تو اچھا تھا
خود اپنے حسن کو پردا بنالیتی تو اچھا تھا
تری نیچی نظر خود تیری عصمت کی محافظ ہے
تو اس نشتر کی تیزی آزمالیتی تو اچھا تھا
تیری چین جبیں خود اک سزا قانون فطرت میں
اسی شمشیر سے کار سزا لیتی تو اچھا تھا
تو اپنے سر سے یہ بادل ہٹالیتی تو اچھا تھا
یہ تیرا زرد رخ، یہ خشک لب، یہ وہم، یہ وحشت

نظم کے آخری حصے میں اس کی وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

سنا نیں کھینچ لی ہیں سر پھرے باغی جوانوں نے
تو سامان جراحت اب اٹھالیتی تو اچھا تھا
ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنالیتی تو اچھا تھا

نوجوان عورتوں کو اس طرح انقلاب کا نعرہ بلند کرنے اور انہیں اپنی وجود اور طاقت، عظمت اور بلند حوصلہ کا احساس دلانا اردو شاعری کے باب میں بالکل ایک نیا اضافہ ہے۔ اس نظم کے آخری اشعار کے سلسلے میں ڈاکٹر علی جاوید رقم طراز ہیں:

> " اس نظم کے دوسرے اشعار کے ذریعے مجاز نے نوجوان خاتون کو مخاطب کرتے ہوئے جس بات کی آرزو کی ہے وہ بلاشبہ ترقی پسند ادبی تحریک کا مینی فیسٹو ہی نہیں بلکہ عورت کی عظمت کا اپنا تراشیدہ استعارہ ہے جس کا کوئی متبادل کم از کم اردو شاعری میں نہیں ملتا۔" مجاز حیات وخدمات۔ مرتبہ ڈاکٹر رضا حیدری، ص۔۸۹ (علی جاوید)

مجاز کی شاعری میں گرچہ ہر جگہ حسن وعشق کا سایہ نظر آتا ہے مگر اسی سایہ میں ابتدا سے ہی انقلابی نعرہ اور فرسودہ اور جارحانہ رویوں سے بغاوت کے آثار ہر جگہ نمایاں ہیں۔ انقلابی تحریک میں عورت کی شخصیت کو ابھارنا ان کی شاعری کا اصل محور رہا ہے۔ اس لیے وہ ہر جگہ قوانین کی بیڑیاں توڑ کر ان سے شرکت کی درخواست کرتے ہیں۔ اس نوع کی معرکہ آرا نظموں میں نذر علی گڑھ، نورا، تعارف، شوق گریزاں، نذر خالدہ، پردہ اور عصمت،

نوجوان خاتون سے وغیرہ شامل ہیں۔ اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے "آل احمد سرور" فرماتے ہیں:

"اس نے نوجوانوں کے عزم اور سرفروشی ولولۂ حیات قلندرانہ آن بان جرأت رندانہ اور شوق بیباک کو حسن کے غازے کے طور پر نہیں چمن حیات کی حیا بندی کے لئے بھی استعمال کیا ہے۔ ایک طرف وہ نوجوانوں میں ایک مجاہدانہ جوش پیدا کرنا چاہتا ہے دوسری طرف خواتین کو بھی رزم گاہ حیات میں شرکت کی دعوت دیتا ہے۔"

مجاز سوانح شخصیت اور شاعری۔ محمد حسین دیپک، ص ۱۷

اس طرح مجاز کی شاعری اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے اس عہد کی سیاسی اور سماجی مسائل اور ترقی پسند موضوعات سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ان کے یہاں رومان اور انقلاب کا حسین امتزاج ہے جو بعض دوسرے معاصر شعراء میں انھیں ایک الگ پہچان بناتی ہے۔ اس طرح کی نظموں میں اندھیری رات کا مسافر، مزدوروں کا گیت، انقلاب، خواب سحر، سرمایہ داری، آوارہ، خانہ بدوش وغیرہ کو بے حد مقبولیت حاصل ہے۔ مثال کے طور پر سرمایہ داری کے یہ اشعار دیکھئے:

یہ وہ آندھی ہے جس کی رَو میں مفلس کا نشیمن ہے
یہ وہ بجلی ہے جس کی زد میں دہقاں کا خرمن ہے
یہ اپنے ہاتھ میں تہذیب کا فانوس لیتی ہے
مگر مزدور کے تن سے لہو تک چوس لیتی ہے
یہ انسانی بلا خود خون انسانی کی گاہک ہے
وبا سے بڑھ کے مہلک، موت سے بڑھ بھیانک ہے

اپنے کلام میں انقلابی رنگ و آہنگ پیدا کرنے کے لئے مجاز نے جو اسلوب اختیار کیا ہے وہ رومانی طرز بیان اور غنائیت ہے۔ ان کے کلام میں نرمی و گداز، لہجے کی سوز اور عمدہ اور توانا تخیل موجود ہے۔ وہ ہر طرح کے مضامین میں اثر آفرینی پیدا کرنے کا اچھا ہنر جانتے ہیں۔ نادر تشبیہوں اور علامتوں کا استعمال ان کے انقلابی مزاج میں غنائیت اور دُھن کا جذبہ پیدا کر دیتا ہے۔ اس حقیقت کا اندازہ مندرجہ ذیل اشعار کی قرأت سے کیا جا سکتا ہے۔

وہ اک مضراب ہے اور چھیڑ سکتی ہے رگ جاں کو
وہ چنگاری ہے لیکن پھونک سکتی ہے گلستاں کو
وہ بجلی ہے جلا سکتی ہے ساری بزم امکاں کو
ابھی میرے ہی دل تک ہیں شرر سامانیاں اس کی
زباں پر ہیں ابھی عصمت و تقدیس کے نغمے
وہ بڑھ جاتی ہے اس دنیا سے اکثر اس قدر آگے
مرے تخیل کے بازو بھی اس کو چھو نہیں سکتے
مجھے حیران کر دیتی ہے نکتہ دانیاں اس کی
نظم کس سے محبت ہے؟
سرشار نگاہ نرگس ہوں پابستۂ گیسوئے سنبل ہوں
یہ میرا چمن ہے میرا چمن ہے، میں اپنے چمن کا بلبل ہوں
ہر آہ یہاں صہبائے کہن اک ساغر نو میں ڈھلتی ہے
کلیوں سے حسن ٹپکتا ہے پھولوں سے جوانی ابلتی ہے
جو طاق حرم میں روشن ہے وہ شمع یہاں بھی جلتی ہے
اس دشت کے گوشے گوشے سے اک جوئے حیات ابلتی ہے
اسلام کے اس بت خانے میں اصنام بھی ہیں اور آذر بھی
تہذیب کے اس میخانے میں شمشیر بھی ہے اور ساغر بھی
ہر شام ہے شام مصر یہاں ہر شب ہے شبِ شیراز یہاں
ہے سارے جہاں کا سوز یہاں اور سارے جہاں کا ساز یہاں
جو ابر یہاں سے اٹھے گا وہ سارے جہاں پر برسے گا
ہر جوئے رواں پر برسے گا ہر کوہِ گراں پر برسے گا
(نذر علی گڑھ)

مندرجہ بالا اشعار سے مجاز کا علی گڑھ سے ذہنی لگاؤ اور قربت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ اس نظم کی قدر و منزلت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ آج بھی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ترانے میں شامل ہے اور خوبصورت دھن کے ساتھ گایا جاتا ہے اور انشاء اللہ جب تک یہ ادارہ قائم رہے گا اس کی قدر و منزلت یوں ہی برقرار رہے گی۔ اور مجاز کی یادیں نوجوان ذہنوں کو تازہ کرتی رہیں گی۔ بحر کیف مجاز کی شاعری سوز، تڑپ، آہنگی اور حقیقت نگاری کے ساتھ انقلابی مزاج کا طرۂ امتیاز ہے۔ اور اس انقلابی فکر میں عورت کا تصور پیش پیش ہے۔ یہی وہ اہم خوبی ہے جو انہیں ترقی پسند شعراء کی بھیڑ میں منفرد شناخت دلاتی ہے۔

☆☆☆☆

انشائیہ کی پہچان

بلال احمد ڈار
شعبہ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونی ورسٹی، حیدرآباد
7006566968

اردو ادب ہر دور میں نشیب و فراز سے گزرتا رہا ہے لیکن ہر دور میں شاعروں، ادیبوں اور دانشوروں نے اس کی راہیں ہموار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اردو ادب کے ان شاعروں، ادیبوں اور دانشوروں نے اپنی ان تھک کوششوں سے اردو ادب میں بہت سی نئی اصناف متعارف کروائی ہیں جن میں انشائیہ بھی ایک اہم صنف ہے۔ انشائیہ اردو ادب میں ایک نئی اور غیر معمولی اہمیت کی حامل غیر افسانوی صنف ہے۔ موجودہ دور میں زندگی کے نت نئے مسائل جنم لے رہے ہیں۔ ایسی صورت میں انشائیہ اظہارِ جذبات کا بہترین زریعہ ہے۔ یہ ایک ایسی تحریر ہے جس میں مصنف بے تکلفی اور شگفتگی کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔

ہر صنف ادب کے کچھ مبادیات و مقضیات ہوتے ہیں جن کی بنا پر ہم اسے دوسری اصناف سے بآسانی ممیّز کرسکتے ہیں۔ جس طرح غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی کو صنف شعر سے تعلق رکھنے کے باوجود ایک دوسرے سے الگ کرسکتے ہیں۔ داستان، افسانہ اور ناول کو ایک دوسرے میں گڈمڈ نہیں ہونے دیتے اسی طرح انشائیہ کو بھی اس سے ملتی جلتی تحریروں یعنی مضمون، فکاہیہ اور طنز و مزاح تحریروں سے الگ کرسکتے ہیں۔ انشائیہ کی جامع و مانع تعریف کی ضرورت ہمیشہ محسوس کی جاتی رہی ہے۔ اسی سعی و جستجو کے نتیجے میں کئی تعریفیں ادیبوں اور نقادوں نے پیش کی ہے۔ جب ہم انشائیہ کی تعریف کا تعیّن کرنے کے لیے لغات کی طرف رجوع کرتے ہیں تو کم از کم معنویت ضرور سامنے آجاتی ہے۔ فرہنگ آصفیہ، لغات فیروزی، فیروزاللغات اور دیگر کے مطالعے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ انشائیہ کا لفظ انشا سے نکلا ہے اور اس عربی النسل لفظ کے معنی عبارت، تحریر، دل سے بات پیدا کرنا، علم معانی و بیان، صنائع و بدائع، طرز تحریر، خوبی عبارت اور وہ جملہ جس میں سچ اور جھوٹ کا گمان نہ ہو، سامنے آتے ہیں۔ انشائیہ کے ان لغوی معنی کو بیان کردینے سے مدعا واضح نہیں ہوتا۔ انشائیہ کی تعریف کا تعین کرنے کے لئے دو چیزیں اہمیت کی حامل ہے۔ اس صنف کے بڑے بڑے اصحابِ قلم کی تخلیقات اور متعلقہ نقادانِ فن کی آراء کا جائزہ۔

بقول سید محمد حسنین:

" انشاء کا مادہ نشا(نش ئ) جس کے لغوی معنی پیدا کرنا ہے۔۔۔ انشاء کی توانائی دراصل خیال کی تازگی، تنومندی سے ظاہر ہوتی ہے۔ انشائی قوت سے بات میں معنویت پیدا ہوتی ہے اور خیالات کی لہریں نکلتی ہیں۔"(انشائیہ کی بنیاد:ڈاکٹر سلیم اختر، ص:147

بقول ڈاکٹر وحید قریشی:

> انشاء کا لفظ عربی زبان سے اپنی اصطلاحی حیثیت کے ساتھ نازل ہوا ہے۔ انشا کا لفظ ابتدا میں ایک دفتری اصطلاح تھا۔ اس کا اطلاق سرکاری فرامین اور مکتوبات کے رف ڈرافٹ پر ہوتا تھا اور صاف شدہ مسودے کو تحریر کے نام سے پکارا جاتا تھا۔ اس نے دیوان اور انشاء کا نام پایا۔ رفتہ رفتہ فرامین اور مکتوبات کی تحریر و ترتیب کے لئے انشا کا لفظ مستعمل ہوگیا۔ یہی نثر احکام اور فرامین اور مکتوبات کی زبان قرار پائی۔ اس نثر میں خطابت کا عنصر جزو اعظم تھا۔ اس سے انشاپردازی کی وہ خاص نہج وجود میں

آگئی جس کو ہم انشائیہ کے نام سے یاد کرتے ہیں"۔(اردو کا بہترین انشائی ادب:ڈاکٹر وحید قریشی،ص:12)

'کشاف تنقیدی اصطلاحات' میں لکھا ہے:

"انشائیہ ایک اصطلاح کی حیثیت سے Essay کا ترجمہ ہے۔پہلے پہل اسے بھی مضمون ہی کہا جاتا تھا لیکن مضمون ایک ایسی عام اصطلاح ہے جس کی حدود میں سوانحی مضمون، تحقیقی مقالہ حتیٰ کہ اخبار کا مقالہ افتتاحیہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ مضمون کی اس قسم کے لئے کسی نئے لفظ کی ضرورت تھی۔چنانچہ وزیر آغا نے انشائیہ کا لفظ تجویز کیا ،جو اب اصطلاح کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔"(ابو الاعجاز حفیظ صدیقی،کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، طبع دوم ستمبر 1985)

بقول سلیم اختر:

"انشا کے جو بھی معنی ہوں ،انشائیہ صرف اور صرف *Essay* کا مترادف ٹھہرتا ہے۔"(انشائیہ کی بنیاد:ڈاکٹر سلیم اختر،ص:147)

بقول ڈاکٹر سلام سندیلوی:

"انشائیہ کا مفہوم اردو میں تقریباً وہی ہے جو انگریزی میں *Essay* کا ہے۔انشائیہ مضمون نگاری کا وہ جزو ہے جس میں مصنف اپنے ذاتی اور انفرادی تجربات کو پیش کرتا ہے۔"(ادب کا تنقیدی مطالعہ: ڈاکٹر سلام سندیلوی،ص:203-04)

بقول ڈاکٹر سید عبد اللہ:

"مضمون نگاری *Essay writing* کا ترجمہ ہے اور *Essay* کا ترجمہ مضمون کہا جاتا رہا ہے۔آج کل *Essay* کو انشائیہ اور مضمون لطیف بھی کہہ دیتے ہیں۔"(صنف نثر بحوالہ 'اردو انشائیہ کے ابتدائی نقوش':لطیف ساحل،ص:14)

یہ صحیح ہے کہ اردو میں انشائیہ کا لفظ انگریزی لفظ Essay کے مترادف کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔Essay دراصل فرانسیسی لفظ Assai کے متبادل کے طور پر رائج ہوا۔انشا کا لفظ عربی النسل ہے اور Assai بھی عربی لفظ اسعی کی فرانسیسی شکل ہے۔اگرچہ عام خیال یہ ہے کہ Assai کا لفظ کوشش کرنے کے معنوں میں یونانی زبان سے فرانسیسی میں منتقل ہوا لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔تاریخی حقائق کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اندلس اور جنوبی فرانس پر اہل عرب کی زبان و ثقافت کے اثرات واضح طور پر دکھائی دیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ فرانسیسی میں لاطینی الفاظ سے بھی زیادہ عربی الفاظ و تراکیب کا استعمال پایا جاتا ہے۔لہذا Assai عربی لفظ اسعی ہی کا فرانسیسی املا ہے۔اسعی کا مادہ سعی ہے یعنی کوشش۔اب اگر اردو میں انشائیہ Essay کے مترادف کے طور پر مستعمل ہے تو قربت کے ساتھ ساتھ تخلیقی کوشش کے حوالے سے بھی اس لفظ کا استعمال زیادہ با معنی ہو جاتا ہے۔سید محمد حسنین نے جب انشائیہ کے لفظ کو زائیدگی یا آفریدگی کے ساتھ جوڑا تھا تو غالباً مشکور حسین یاد کے ذہن میں یہی معنی ٹھہرے گئے تھے۔چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

"میں انشائیہ کو ادب کی ام الاصناف کہا کرتا ہوں۔انشائیہ ادب کا ایک فکری اظہار ہے اس لئے ہر ادیب اس کا موجد ہوتا ہے۔دنیا کی ہر زبان میں جب اس کے ادب کا آغاز ہوا تو انشائیہ وجود میں آیا۔"(مشکور حسین یاد:ممکنات انشائیہ،ص:24)

محمد ارشاد کا کہنا ہے کہ:

"پرسنل ایسے(انشائیہ) اس ایسے (مضمون) کو کہا جاتا ہے جو پرسنل(شخصی) کی صفت سے متصف ہو۔جس طرح عربی گھوڑا گھوڑا ہی ہوتا ہے لیکن بعض مخصوص اوصاف کی بنا پر جو صرف عربی گھوڑے میں موجود ہیں گھوڑوں کی دیگر انواع سے ممیز کیا جاتا ہے۔لیکن ان مخصوص اوصاف کی بنا پر گھوڑے کی جنس سے خارج نہیں ہو جاتا۔اسی طرح پرسنل ایسے(انشائیہ) نوع ہے جسے پرسنل ہونے کی صفت سے متصف ہونے کی بنا پر ایسے مضمون کی دیگر انواع سے ممیز کیا جاتا ہے۔لیکن اس صفت کی بنا پر وہ اپنی جنس سے خارج نہیں ہو جاتا۔ہر انشائیہ مضمون ہی ہوتا ہے۔اسی طرح جس طرح عربی گھوڑا گھوڑا ہی ہوتا ہے۔—" (محمد ارشاد،انشائیہ اور انشائیہ نگاری، مشمولہ فنون، شمارہ 21،جولائی،اگست 1982 لاہور ص:47)

مندرجہ ذیل بالا تعریف کو مد نظر رکھ کر بڑے وثوق سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ انشائیہ کا موضوع کچھ بھی ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ دنیا کی کوئی بھی چیز اس کا موضوع ہو سکتی ہے۔اس کے لئے کوئی پابندی نہیں۔انشائیہ کا لفظ وزیر آغا کی تحقیق کے مطابق سب سے پہلے شبلی نے استعمال کیا۔انشائیہ کے لغوی معنی سچ

اور جھوٹ کا احتمال جس بات میں نہ ہو اس میں ذاتی تاثرات ہوں، تحقیقی و استدلالی انداز نہ ہو اور اسلوب میں شگفتگی ہو۔ مگر اسے مکمل طور پر انشائیہ کی تعریف نہیں کہا جاسکتا۔ اس پہلو سے دیکھا جائے تو انشائیے میں تین چیزیں بنیادی طور پر موجود ہونی چاہئے یعنی اسلوب کی تازگی ایسی ہو جس سے قاری لطف اندوز ہو اور موضوع بھی دلچسپ ہو۔ جہاں تک خیالات کا تعلق ہے وہ نئے ہونے چاہئیں یا کم از کم ان کا انداز نیا ہونا چاہئے۔ ڈاکٹر وحید قریشی انشائیے کی ہیئت کے بارے میں لکھتے ہیں:

"انشائیے، افسانے، ڈرامے اور دیگر فنی صورتوں میں بھی لکھے جاسکتے ہیں اور لکھے جاتے رہے ہیں اور ان کا رشتہ کبھی ناول سے کبھی ڈرامے سے کبھی افسانے سے جا ملتا ہے۔ انشائیے کی اپنی خارجی شکل نہیں ہے۔ یہ وہ فارم دوسرے اصناف سے حاصل کرتا ہے۔" (ڈاکٹر وحید قریشی: انشائیہ ایک بحث، مشمولہ اوراق لاہور، مارچ اپریل 1972، ص:269)

ڈاکٹر وزیر آغا نے بھی ' دوسرا کنارا' میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

"انشائیہ کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں ہے حتیٰ کہ یہ بھی ضروری نہیں کہ اسے لازمی طور پر مضمون ہی کے اسلوب میں لکھا جائے۔" (ڈاکٹر وزیر آغا: دوسرا کنارا، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا 1982، ص:1)

یہ غلط فہمی ہوسکتی ہے کہ شاید انشائیہ کی اپنی کوئی انفرادی حیثیت نہیں حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ بعض اوقات انشائیہ میں کہانی کا عنصر آجاتا ہے، مگر انشائیہ کہانی نہیں بننے پاتا، کبھی انشائیہ نگار سفرنامہ اور رپورتاژ کی تکنیک سے فائدہ اُٹھاتا ہے اور کہیں طنزومزاح سے کام لیتا ہے لیکن نہ تو انشائیہ کو سفرنامہ یا رپورتاژ بننے دیتا ہے اور نہ اسے طنزومزاح مضمون میں تبدیل ہونے دیتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح بعض اوقات اس میں دیگر اصناف کا عکس نظر آتا ہے۔ ورنہ انشائیہ مختلف اصناف کی تکنیک سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بھی ایک اپنا داخلی مزاج اور خارجی ہیئت رکھتا ہے۔ اردو میں عموماً انشائیے مضمون کی ہیئت میں لکھے جاتے رہے ہیں۔ تاہم اسے مضمون کے مترادف نہیں سمجھنا چاہیے، کیونکہ مضمون ایک مخصوص ترتیب اور توازن کا حامل ہوتا ہے۔ انشائیہ کی خاص پہچان یہ ہے کہ اس میں اختصار پایا جاتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ بہت ہی مختصر ہو بلکہ اس کا انحصار انشائیہ نگار کے مشاہدے پر ہوتا ہے۔ انشائیہ کی پہچان کے متعلق ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

" ایک اچھے انشائیہ کی پہچان یہ ہے کہ آپ اس کے مطالعے کے بعد کتاب کو چند لحظوں کے لیے بند کردیں گے اور انشائیہ میں بکھرے ہوئے بہت سے اشارات کا سہارا لے کر خود ہی سوچتے اور محظوظ ہوتے چلے جائیں گے۔" (ڈاکٹر وزیر آغا: انشائیہ کے خدوخال، مکتبۂ فکروخیال لاہور، ص:11)

انشائیہ نگار موضوع کے بارے میں ہلکے پھلکے انداز کو اپناتا ہے۔ انشائیہ نگار بے تکلفی اور سادگی کے ساتھ اپنے تاثرات کو بیان کرتا ہے۔ انشائیہ ایک ایسی نثری تحریر ہے جس میں انشائیہ نگار شگفتہ انداز میں اپنا مافی الضمیر قاری تک پہنچاتا ہے۔ وہ بعض اوقات طنزومزاح سے بھی کام لیتا ہے۔ انشائیہ نگار زندگی کا مبصر ہوتا ہے اور نقاد بھی۔ وہ اپنے انشائیے کے ذریعے سے اپنے تجربات کا نچوڑ پیش کردیتا ہے۔ زندگی اور اس کے مسائل سے پردہ اٹھانا کوئی معمولی بات نہیں ہوتی۔ انشائیہ نگار زندگی کو جس طرح سے برتتا ہے اور جس رنگ میں دیکھتا ہے اسے وہ اپنی تمام تر داخلی کیفیات کے ساتھ پیش کردیتا ہے۔ وہ اختصار سے کام لے کر جامعیت کے ساتھ اپنا مدعا بیان کرتا ہے۔ انشائیہ میں کوئی پلاٹ نہیں ہوتا اور نہ یہ مزاحیہ مضمون ہوتا ہے اور نہ افسانہ اور مقالہ۔ انشائیہ میں انشائیہ نگار شروع سے اختتام تک خود بھی بے خبر ہوتا ہے۔ انشائیہ نگار کا قوت مشاہدہ وسیع اور تیز ہونا ضروری ہے تب ہی وہ انشائیہ کے فن سے انصاف کرسکتا ہے۔ وہ الفاظ کو نئے معنی میں اور نئے تناظر میں پرونے کے فن سے واقف کار ہو۔ انشائیہ اپنے دور کا اور اپنے عہد کا ترجمان اور عکاس ہوتا ہے۔ انشائیہ کے لیے بندھے ٹکے اصول نہیں ہیں۔ انشائیہ کے لیے اختصار، غیر رسمی انداز، اسلوب کی شگفتگی، عدم تکمیل کا احساس، شخصی نقطۂ نظر وغیرہ جیسی خصوصیات کا ہونا ضروری ہے اور ان ہی اجزاء سے جو فن پارہ تکمیل پائے گا وہ انشائیہ کہلائے گا۔

☆☆☆☆☆

اقبال اور فیض: اتحاد وافتراق کے چند زاویئے

پروفیسر سید شفیق احمد اشرفی، خواجہ معین الدین چشتی اردو عربی فارسی یونی ورسٹی، لکھنؤ

اردو شاعری کی تاریخ میں جن شعرا کے ساتھ عظمت کا تصور وابستہ ہے ان کا آغاز میر تقی میر سے ہوتا ہے اور اختتام غالب پر۔ غالب کے بارے میں ارباب تنقید کا اجتماع ہے کہ وہ ہمارے آخری بڑے کلاسیکی شاعر ہیں اور پہلے بڑے جدید شاعر۔ آپ سوچ رہے ہوں گے کہ اس پہلے جملے میں عظمت کے پہلے تصور کو ۱۹/ویں صدی کے نصف اول پر ہی اقبال کو نظر انداز کر دیا گیا۔

تو اقبال بلا شبہ عظیم شاعر ہیں لیکن ان سے قبل کے تمام عظیم شعراء کے یہاں غالب رنگ غزل کا ہے جب کہ اقبال کی عظمت میں ایک اور صنف سخن جو بیسویں صدی اور ما بعد کی خاصی پسندیدہ با وقار اورعمق کی حامل صنف قرار پائی یعنی نظم بھی شامل ہے۔اس بات کو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اگر ہم غزل کے حوالے سے بات کریں تو کہہ سکتے ہیں کہ جس شاعر نے کلاسیکی عہد کو جدید عہد سے جوڑنے کا کام کیا وہ بلا شبہ غالب ہیں۔لیکن اگر ہم غزل کے ساتھ نظم کو بھی معرض بحث میں لائیں تو ہمیں کہنا پڑے گا کہ جدید زمانے کے شعرا کو جس شاعر نے غزل کے ساتھ نظم کی روایت کو نیا رنگ دیا اور اسے آگے بڑھانے کا بنیادی فریضہ انجام دیا وہ اقبال ہیں۔

اقبال کی شاعری جس عہد میں ہمارے ادبی معاشرے کے مرکز میں جلوہ افروز ہوئی وہ عہد کے اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔اس عہد میں سیاسی، سماجی اور ادبی صورت حال جس طرح سامنے آتی ہے اس کی تفصیل میں جانے کا یہاں موقع نہیں۔البتہ اتنا اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ اس وقت دنیا جن تیز رفتار تبدیلیوں سے دو چار ہورہی تھی اور جس کے نتیجے میں فکر و اظہار کے نئے نئے اسالیب صورت پذیر ہورہے تھے اس کے پیش نظر اگر ہم دیکھیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان تبدیلیوں کو اقبال نے سب سے زیادہ موثر انداز میں فکری اور فنی دونوں سطحوں پر اپنی شاعری کا حصہ بنایا اور صرف حصہ ہی نہیں بنایا بلکہ انھوں نے ایسے نئے راستے تلاش کیے جو آنے والے زمانے میں شاعروں کے لیے حد درجہ معاون ثابت ہوئے۔یہی وہ زمانہ ہے جب با لخصوص حالی کے خیالات کے زیر اثر اس بات پر شدو مد کے ساتھ اصرار کیا جانے لگا کہ ادب و شعر محض فنی اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعہ دنیا یا

معاشرے کی تصویر بھی ہمارے سامنے آنی چاہیے۔اس تصور کو بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں اور تقسیم ہند کے زمانے میں ترقی پسند مصنفین نے نہایت زور و شور سے پھیلایا۔لیکن ان کی شدت پسندی نے بحیثیت مجموعی ادب کو شاید اتنا فائدہ نہیں پہنچایا جس کی ہمیں ضرورت تھی۔

البتہ ترقی پسند حلقے میں بھی کچھ نام ایسے ضرور ہیں جنھوں نے شعر وادب کی اصل روح کا لحاظ رکھتے ہوئے نئے خیالات اور تصورات سے اردو شاعری کے دامن کو وسیع کیا۔اس بات کو ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ جن نئے راستوں کا اقبال نے سراغ لگایا تھا ان راستوں پر ان جدید عہد کے شعرا نے قدم بڑھایا انھیں میں ایک اہم نام فیض کا ہے۔ فیض نے نہ صرف اقبال کے ذریعے کیے گئے راستوں پر اپنے نشانات امتیاز قائم کیے گئے بلکہ اپنا رشتہ اسی روایت سے جدید شعرا میں سب سے زیادہ مستحکم طریقے سے قائم کیا جو عظیم کلاسیکی شعرا کی روایت تھی۔اور لطف کی بات یہ ہے کہ فیض صاحب نے اپنی نظموں میں بھی خود بہت زیادہ بلند آہنگ vocalاورloudنہیں جسے بالواسطہ طور پر کلاسیکی شعرا اور براہ راست اقبال کا فیضان نظر کہا جاتا ہے۔

حالی کے اثر سے جس طرح شاعری کو محض فنی اظہار سے آگے معاشرے کی تصویر ،مسائل کے تئیں رد عمل، حالات و حوادث کے بیان وغیرہ سے عبارت کرنے کا چلن پڑا۔اس کا اظہار ہمیں اقبال کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔مثلاً

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرم راز درون مے خانہ

شاعر مشرق کا محرم راز دون مے خانہ ہونابسر و چشم تسلیم لیکن بقول شاعر " ماورائے سخن بھی ہے اک بات"اور وہ بات یہ ہے کہ اگر ان کی نوائے پریشاںواقعی محض نوائے پریشاں ہوتی تو آج اقبال عظمت کے اس بام پر نہ ہوتے۔یہ سچ ہے کہ ان کے یہاں روح عصر بولتی ہوئی نظر آتی ہے۔لیکن اس کا لہجہ با تمکین ،اس کا آہنگ باوقار اور اس کی گفتگو ایک خاص بلندی سے ہوتی ہے اور یہ وہی چیزیں ہیں جنھیں محاسن شعر اور فن شاعری کے رمزشناسوں نے اعلیٰ شاعری کی بنیادی خصوصیات سے تعبیر کیا ہے اور اقبال کے یہاں یہ خصوصیات اور بیان کو شاعری بنانے والی دوسری تمام خصوصیات اپنے تمام و کمال کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔

ہم پرورش لوح قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے

تو ان کے ذہن میں " پرورش لوح و قلم"کے ایک واضح معنی ایک بہت بسیط مکمل تصور لازماً موجود ہے۔اور جو دل پہ گزرتی ہے اسے رقم کرنے کے

سلسلے میں حزم و احتیاط کا دامن وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ واردات کو تخلیقی تجربہ بنا کر اور اسے تراش خراش کر خاصے تکلف کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔

عرض کرنے کا مدعا یہ کہ جن خطوط پر (عصر اور روح عصر کے حوالے سے بالخصوص)اقبال نے اپنی شاعری کی عمارت قائم کی اور مجھے یہ کہنے میں قطعی حجاب نہیں کہ اسے ہر حال میں خالص شاعری کے ادا شناسوں کے ذوق کے مطابق بھی عمداً رکھا۔انھیں خطوط پر کچھ اسی طرح سے فیض نے بھی اپنی شاعری کی عمارت کی بنیاد رکھی۔ اپنے اس معروضے کی مثال کے طور پر ہم فیض کی اس نظم کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہیں گے۔جو انھوں نے اقبال کو خراج عقیدت کے طور پر لکھی ہے۔

ملاحظہ ہو اس نظم کا اقتباس۔

آیا ہمارے دیش میں اک خوش نوا فقیر
تھی چند ہی نگاہیں جو اس تک پہنچ سکیں
پر اس کا گیت سب کے دلوں میں اتر گیا
اس گیت کے تمام محاسن ہیں لازوال
اس کا وفور،اس کا خروش،اس کا سوزو ساز
یہ گیت مثل شعلہ جوالہ تند و تیز
اس کی لپک سے باد فنا کا جگر گداز
اس کا وفور،اس کا خروش،اس کا سوزو ساز
جیسے چراغ وحشتِ صرصر سے بے خطر
یا شمع بزم صبح کی آمد سے بے خطر

ان اشعار کو محض خراج عقیدت کے طور پر نہیں بلکہ فکر اقبال سے واقفیت رکھنے والے اسی قبیلے کے ایک دوسرے فرد کے مثبت رد عمل کے طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ فیض نے صرف برائے شعر گفتن اقبال کے گیت کو سب کے دلوں میں مقیم اور اس کے تمام محاسن کو لازوال نہیں کیا بلکہ اقبال کے موقع بہ موقع شعری اظہارات (جو ہمارے موضوع کی مناسب سے عہد اقبال با الفاظ دگر بیسویں صدی کے نصف اول تک محدود ہیں)کی توسیع اپنے عہد کے تناظر میں کرکے اقبال کے تعلق سے اپنے خیالات و جذبات کا عملی اظہار بھی کیا۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

رلاتا ہے ترا نظارہ اے ہندوستاں مجھ کو
کہ عبرت خیز ہے تیرا فسانہ سب فسانوں میں
دیا رونا مجھے ایسا کہ سب کچھ دے گیا گویا
لکھا کلک ازل نے مجھ کو تیرے نوحہ خوانوں میں
یہ خاموشی کہاں تک لذتِ فریاد پیدا کر
زمیں پر تو ہو،اور تیری صدا ہو آسمانوں میں
(تصویر درد)اقبال

اب بھی خزاں کا راج ہے لیکن کہیں کہیں

گوشے رہ چمن میں غزل خواں ہوئے تو ہیں
ٹھہری ہوئی ہے شب کی سیاہی وہیں مگر
کچھ کچھ سحر کے رنگ پر افشاں ہوئے تو ہیں
ہاں کج کرو کلاہ کہ سب کچھ لٹا کے ہم
اب بے نیاز گردش دوراں ہوئے تو ہیں
(اگست ۵۲، فیض)

ان دونوں اقتباسات میں مضمون اور طرز فکر اور کسی حد تک اظہاری صورتوں کی مطابقت ظاہر ہے۔ بعد زمانی ضرور ہے لیکن دونوں شعرا کو اپنے اپنے زمانوں میں جن حالات کا سامنا ہے ان کی ایک تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے ۔ ارباب نظر واقف ہیں کہ اقبال کی نظم تصویر درد بیسویں صدی کے اوائل کی ہے۔ جب کہ فیض کی اس نظم کا عنوان ہی اگست ۵۲ ء ہے۔ یعنی آزادی کے بعد کی نظم ہے۔ اقبال کے اقتباس کا بطور خاص آخری شعر یاد کیجیے۔

یہ خاموشی کہاں تک؟ لذت فریاد پیدا کر
زمیں پر تو ہوں اور تیری صدا ہو آسمانوں میں

اور اب فیض صاحب کے اقتباس کا آخری شعر پڑھیے۔

ہاں کج کرو کلاہ کہ سب کچھ لٹا کے ہم
اب بے نیاز گردش دوراں ہوئے تو ہیں

زمیں پر دی گئی صدا کی گونج آسمانوں میں کرنے کی جو دعوت اقبال دیتے نظر آتے ہیں اس کا سب کچھ لٹا کر بھی کلاہ کج کرنے کے فیض صاحب کے اصرار کے درمیان رشتہ فنی اور تخیلاتی سطح پر نظر آیا ہے۔ اقبال کے شعر میں رجائیت اگر براہ راست صورت میں سامنے آتی ہے تو فیض کے یہا ں یہ پہلو رجائی ہوتے ہوئے بھی پوری طرح واضح نہیں کہا جاسکتا۔ اس فرق کو بھی ہمیں زمانی فاصلے کو سامنے رکھ کر دیکھنا چاہیئے۔ اقبال جس زمانے میں یہ باتیں کہہ رہے ہیں اس کا تقاضہ یہ تھا کہ افراد کو امید و رجا کی تلقین کی جائے۔ جب کہ آزادی کے بعد کی صورت حال میں امید کی اس روشنی کو قدر معدوم کر دیا۔ اس کی ایک اور صورت ہمیں ان دونوں شعرا کی ہم عنوان نظموں میں بہت واضح انداز میں نظر آئی ہے۔ جو آغاز میں پیش کیے گئے خیالات کو استحکام بخشتی ہے۔ ملاحظہ ہوں۔

تنہائی شب میں حزیں کیا؟
انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا؟
یہ رفعت آسمان خاموش
خوابیدہ زمین، جہان خاموش
یہ چاند، یہ دشت ودر، یہ کہسار
فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے
یعنی ترے آنسوؤں کے تارے
کس شے کی تجھے ہوش ہے اے دل

قدرت تری ہم نفس ہے اے دل
(تنہائی)اقبال

پھر کوئی آیا دل زار، نہیں کوئی نہیں
راہرا ہو گا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات ، بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
ساگئی راستہ تک تک کے ہر اک راہگزار
اجنبی خاک میں دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں بڑھادو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں مقفل کرلو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا
(تنہائی)فیض

ملاحظہ کریں نظم" تنہائی " میں اقبال نے جہاں اپنی بات ختم کی ہے فیض نے وہیں سے اپنی بات شروع کی ہے عموماً ایسا جملہ کہنے کا مطلب یہ ہوتا کہ ثانی الذکر اول الذکر کے مقابلے میں ہر لحاظ سے بڑا ہے۔ہمارا مقصد ہر گز ایسا نہیں ہے اور اسے کسی ذہن میں اس خدشے کو سر نہیں ابھارنا چاہیے۔ہم تو صرف دونوں ہم عنوان نظموں کے درمیان مطابقت ں کی نشاندہی ایک طالب علم کی حیثیت سے کرنا چاہتے ہیں۔سب سے پہلی بات یہ کہ دونوں نظموں کا لینڈ اسکیپ ایک ہے یعنی تنہائی شب۔اقبال کے یہاں آخیر تک آتے آتے شاعر اپنے دل سے مخاطب ہوکر اس کی توجہ امید کے سب سے بڑے مرکز کی جانب مبذول کر دیتا ہے۔جب کی فیض یاس و نا امیدی کی عجیب وغریب منزل پر کھڑے ہوکر دل سے گفتگو کرتے ہیں۔اقبال کی اس رجائیت کے پس پشت ان کے زمانے کے حالات ہیں جب کہ فیض کی نظم کی کیفیت ان کے عہد کی سوز وسا ز اوردرد و داغ سے عبارت ہے۔

اوپر کی گفتگو سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اقبال اور فیض کے سلسلے میںمطابقتوں کے کئی پہلو تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ جن میں سے چند کی طرف اشارے کیے گئے۔ مطابقت کے ان پہلوؤ ں کو سامنے رکھ کر اور دونوںشعرا کے فکر واظہار کی صورتوں کو الگ الگ انفرادی صورت میں دیکھنے پر ہم کہہ سکتے ہیںکہ اقبال اور فیض کے تخلیقی سرچشمے اگر چہ پوری طرح ایک نہیں ہیں۔لیکن دونوں کا تعلق فکری اعتبار سے ان تصورات سے بھی ہے جو بیسویں صدی کے ابتدائی زمانے کے حاوی تصورات تھے۔ لہٰذا ان کے طرز فکر اور انسان اور دنیا کے بارے میںان کے رویے میں ایک حد تک مماثلت ضرور دیکھی جاسکتی ہے۔اقبال اور فیض کے یہاں مطابقت اور مماثلت کے ان مذکورہ پہلوؤ ں کی نشاندہی کرتے ہوئے ہمیں

یہ بات ضرور پیش نظر رکھنی چاہیے کہ اس سے دونوں شاعروں کا پوری طرح یکساں ہونا یا ان کے فکر وفن کی دنیا کا ایک ہونا ثابت نہیں ہوتا۔ جہاں اقبال کا رشتہ جدیدزمانے سے قائم کرتے ہوئے ہم ان کے مخصوص نظام فکر کو مرکزی حیثیت دیتے ہیں۔اور جس کا رشتہ اسلامی افکار و تصورات اور انسان و کائنات ، خدااور تقدیر وغیرہ سے جوڑتے ہیں۔ وہیں فیض کی شاعری کو سامنے رکھتے ہوئے اس نظریہ حیات کو ضرور سامنے رکھنا چاہیے جسے اشتراکی تصور سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ہر بڑا اور اہم شاعر اپنے عہد کے غالب رجحان سے پوری طرح سے چشم پوشی نہیں کرتا بلکہ اس رجحان کو اپنی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کے بارے میں نقطہ نظر پیش کرتا ہے۔چنانچہ اقبال کی شاعری میں جہاں ہمیں ترقی پسند فکر کے عناصر نظر آتے ہیں ۔ انھیں ہم کو اس زاویے سے دیکھنا چاہیے۔اقبال کے بعد یہ ترقی پسند فکر دراصل فیض کی شاعری میں ہی پوری قوت سے ظہور پذیر ہوئی ہے اور یہی بات فیض اور اقبال کے حوالے سے پیش کی گئی اس تحریر کا جواز ہے۔

****