ترسیل

سالانہ ادبی و تحقیقی مجلّہ

{نواں شمارہ}

سرپرست و نگراں

پروفیسر (ڈاکٹر) ریاض پنجابی

مدیر

پروفیسر شفیقہ پروین

معاون مدیران

☆محمد الطاف ☆ڈاکٹر عرفان عالم

ڈائریکٹوریٹ آف ڈسٹنس ایجوکیشن، کشمیر یونی ورسٹی، سرینگر کشمیر

جملہ حقوق بہ حق ڈائر یکٹر محفوظ

مجلّہ ..... ترسیل

شمارہ نمبر ..... ''10''

سنہ اشاعت 2010ء

طباعت .....

کمپوٹر کمپوزنگ ..... معراج الدین 9906874101

ناشر

ڈائریکٹوریٹ آف ڈسٹنس ایجوکیشن، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر کشمیر

مجلسِ مشاورت

- پروفیسر حامدی کاشمیری
- پروفیسر رحمان راہی
- پروفیسر قدوس جاوید
- پروفیسر بشیر احمد نحوی
- پروفیسر مجید مضمر

ڈائریکٹوریٹ آف ڈسٹنس ایجوکیشن، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر کشمیر

فہرست

☆ حرفے چند ۶

مضامین

☆ لفظ کی اہمیت (کشمیری سے ترجمہ)..............................پروفیسر رحمان راہی ۱۰

☆ کلاسیکی شاعری کی حالیہ تحقیق..پروفیسر عبدالحق ۲۴

☆ افسانوی تنقید میں نئے پیراڈایم کی جستجو (آئیڈیالوجی اور تھیم).........ڈاکٹر ناصر عباس نیر ۳۶

☆ کلرک کا نغمۂ محبت: آفاقی سچائی کا حسّی استعارہ....................پروفیسر صغیر افراہیم ۶۵

☆ فاصلاتی نظامِ تعلیم......منظر پس منظر................................پروفیسر شفیقہ پروین ۷۳

☆ غالب اور اٹھارہ سو ستاون: ایک تحقیقی مطالعہ................جاوید رحمانی ۸۷

☆ گر نہیں ہے میرے اشعار میں معنی نہ سہی..........................پروفیسر سُجان کور بالی ۱۰۶

☆ جموں وکشمیر میں اُردو شاعری...ڈاکٹر فرید پربتی ۱۱۵

☆ جنگ آزادی کا معمر سپاہی: بہادر شاہ ظفر (ڈراما نگاروں کی نظر میں).....ڈاکٹر محمد کاظم ۱۴۰

☆ تصورِ خودی کے تعلیمی مضمرات..ڈاکٹر طارق احمد مسعودی ۱۵۹

☆ فراقؔ کی غزل-آئینۂ شش جہات......................................ڈاکٹر عارفہ بشریٰ ۱۶۶

☆ جدید غزل کا رنگ وآہنگ..ڈاکٹر محمد نثار ۱۸۲

☆ ماقبل ما بعد جدیدیت..ڈاکٹر عرفان عالم ۱۹۱

☆ آن لائن تعلیم: مسائل اور امکانات........................دیو پربسو /مترجم: محمد الطاف ۲۰۶

شعر و سخن ۲۱۷

☆ غزل.....اختر شاہ جہاں پوری ۲۱۸

☆ غزل.....ڈاکٹر فرید پربتی ۲۱۸

☆ غزل.....رؤف خیر ۲۱۹

☆ نظم.....رؤف خیر ۲۱۹

☆ غزل..... خالد بشیر احمد ۲۲۰

☆ غزلیں.....عطا عابدی ۲۲۱

☆ غزل.....اشرف عادل ۲۲۲

☆ نظم.....اقبال صدیقی ۲۲۲

☆ مختصر نظمیں.....اطہر بشیر ۲۲۳

☆ غزل.....صدا کشمیری ۲۲۴

☆ نظم.....مدثر آغا ۲۲۵

تلخ، تند، شیریں ۲۲۶

☆ خطوط بنام مدیر ''ترسیل'' ۲۲۷_۲۳۰

حرفے چند

عہدِ حاضر میں برصغیر کی لسانی اقلیتیں اپنی تہذیب وثقافت کی شناخت کو کئی مزاحمتوں کے باوجود برقرار رکھنے میں مصروفِ عمل ہیں کیوں کہ چند دوسرے وجوہ کے ساتھ ساتھ اطلاعاتی تکنالوجی کے شعبہ جات میں برق رفتار ترقی نے صدیوں پر محیط ثقافتی نشانات کو دھندلا کر دیا۔ زبانیں چوں کہ ثقافت کا گہوارہ ہوتی ہیں اس لیے یہ اس digital انقلاب سے زیادہ متاثر ہوئیں۔ اُردو زبان کی صورتِ حال برصغیر کی باقی زبانوں سے مختلف نہیں ہے بلکہ یہ کہنا بجا ہے کہ کوئی مخصوص علاقہ نہ ہونے کی وجہ سے اس زبان کے حوالے سے آج اس کی ترقی کے بجائے اس کے تحفظ کی فکر محبانِ اُردو کو دامن گیر ہے۔ ایسا ہرگز نہیں ہے کہ یہ وقت کے بدلتے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کی قوت سے عاری ہے۔ لسانیاتی تاریخ کے ماہریں کے نزدیک اُردو زبان adaptability کے وصف سے دوسری ہم عصر زبانوں سے بہت حد تک ممتاز ہے لیکن کیا وجہ ہے کہ اس کے لکھنے، پڑھنے (بولنے والے تو برصغیر کے ہر خطے میں قابلِ لحاظ حد تک موجود ہیں) والوں کا دائرہ ہر گزرتے دن کے ساتھ سُکڑتا جا رہا ہے۔ یہ بات اظہر منِ الشّمس ہے کہ سیاسی ریشہ دوانیوں کی وجہ سے decentralize ہوتی ہوئی اس زبان کے ساتھ اپنوں نے بھی قدم قدم پر مغائرت برتی۔

ہم اُردو زبان کی ناگفتہ بہ حالت کے ذمہ دار اربابِ اقتدار کو ٹھہرانے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں

کرتے ہیں بلکہ واویلا کرنے کے بعد ہم یہ سمجھ کر اطمنان کی چادر اوڑھ لیتے ہیں کہ ہم اُردو کے تعلق سے اپنی ذمہ داریوں سے ہم عہدہ برآ ہو گئے۔ تصورات اور مفروضات پر قائم اس منطق کو یکسر فراموش کر کے ہمیں آج ہی مندرج نکات پر سوچ و بچار کرنے کے بعد عمل کرنا ہوگا۔ آیئے ہم عہد کریں کہ :

* اپنے گھر کی دہلیز پہ کتبہ اُردو میں چسپان کریں۔
* روزانہ اُردو کا کم سے کم ایک اخبار خرید کر پڑھیں۔
* دفتر، دکان اور دیگر کاروباری اداروں کے بارے میں تشہیر اُردو میں کرائیں۔
* اُردو ذریعہ سے تعلیم حاصل کرنے والے طلبہ کی حوصلہ افزائی کریں۔
* کسی بھی سرکاری اور غیر سرکاری دفتر میں جا کر درخواست اُردو میں پیش کریں۔
* شادی بیاہ اور اس طرح کی دوسری تقریبات کے لیے دعوت نامے اُردو میں چھپوائیں۔

متذکرہ بالا نکات کو عملانے کے بعد ہم دستِ سوال دراز کرنے کی عادت سے گریز کر کے اربابِ اختیار کے سامنے اُردو کے تحفظ، ترقی اور توقیر کے تعلق سے اپنی بات منوانے کے اہل ہو جائیں گے۔ اگر چہ سیاسی بازی گروں نے گذشتہ نصف صدی سے ہندوستان کی سب سے بڑی اقلیت کے سامنے اُردو زبان کی شانِ رفتہ کی بحالی کے لیے بلند بانگ دعوے کیے لیکن ان کی حقیقت ہمیشہ سے ہی سیاسی اغراض و مقاصد کی حصولیابی سے مشروط رہی ہے۔ گنگ و جمن کی تہذیب و ثقافت کی امین اور بے مثال و لازوال علمی و ادبی روایات کی پاسدار یہ اُردو زبان بہ زبانِ جگرؔ اربابِ اقتدار کی فریب کاری کا شکوہ اس طرح کرتی ہے ؎

عمر ساری گزری اس کافر بُت کو سمجھاتے
پگھل کر موم ہو جاتا اگر پتھر کو سمجھاتے

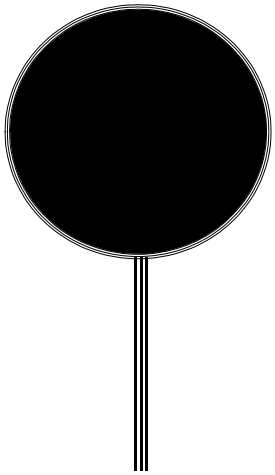
سال ۲۰۱۰ء میں اُردو کو کئی نشیب و فراز دیکھنے کو ملے۔ اِمسال اُردو دنیا کے ممتاز ادیب، شاعر، نقاد اور

دانشور پروفیسر حامدی کاشمیری اور پروفیسر شہریار کو اُن کی بے مثال ادبی خدمات کے اعتراف میں بالترتیب ''پدم شری'' اور ''گیان پیٹھ'' جیسے باوقار اعزازات سے سرفراز کیا گیا ہے۔ادارہ ان دونوں اصحابِ قلم کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے اِن کے مزید ادبی فتوحات کے لیے دعا گو ہے۔ابھی حال ہی میں اُردو کے نظریہ ساز نقاد اور شاعر پروفیسر وزیر آغا کے سانحہ ارتحال کی دل خراش خبر موصول ہوئی ہے۔مرحوم اپنے ادبی امتیازات اور تفکیری رویّوں کی بنیاد پر ادبی حلقوں میں دیر تک اور دور تک یاد رکھے جائیں گے۔ادارہ مرحوم کے لیے مغفرت اور پسماندگان کے لیے صبرِ جمیل کی دعا کرتا ہے۔

''ترسیل'' کے زیرِ ترتیب شمارے کے لیے بیسوں مضامین موصول ہوئے ہیں،جن سب کو شائع کرنے سے ہم قاصر ہیں۔موصولہ مضامین میں سے ایک مضمون لاہور یونیورسٹی، پاکستان سے ہمارے مستقل معاون ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے عنایت کیا ہے۔ادارہ تمام معاونین کا سپاس گزار ہے۔ہم اپنے قارئین سے گزارش کرتے ہیں کہ وہ ''ترسیل'' کے معیار کو برقرار رکھنے کے لیے اپنے زرّیں خیالات سے ہمیں رہنمائی فرماتے رہیں۔

مدیر

مضامین



لفظ کی اہمیت ☆

(کشمیری سے ترجمہ)

لفظ اہم ہے یا معنی ؟ لفظی صورت کی قدر ہے یا مطلب و مفہوم کی ؟ عبارت بنیاد ہے کہ مضمون؟ نام کو اولیت حاصل ہے یا نام والی چیز کو؟ عام احساس تو یہی ہے کہ آدمی کو پہلے کوئی خیال آتا ہے اور پھر اُس خیال کو وہ الفاظ کے توسُل سے بیان کرتا ہے۔ یا یوں کہئے کہ آدمی مثلاً اپنی قوت بینائی سے کام لے کر کسی چیز کو دیکھ لیتا ہے اور اُس کے بعد اُس چیز کو کوئی نام دیتا ہے۔ یعنی پہلے چیز کی دید اور پھر اُس کا نام۔ گویا معنی وجود اور لفظ لباس۔ یہ عام احساس ہے، مگر کیا واقعہ بھی یہی ہے یا نہیں، یہ بات ذرا دم لے کر سوچنے کی ہے۔

ایک شخص کو سر درد ہوا۔ ڈاکٹر نے پوچھا: ''جی بتایئے کیا بات ہے؟''، ''جناب سر میں درد ہو رہا ہے''۔ ''کیسا درد؟ درد سے آپ کی کیا مراد ہے؟''۔ ''سر میں درد ہو رہا ہے اور کیا!'' ''بابا تم کس چیز کو سر درد کہتے ہو؟'' بیمار لاجواب سا ہو گیا۔ وہ سر درد سے متعلق اپنی مخصوص کیفیت بیان نہیں کر پایا۔ مطلب یہ کہ اُسے اگر چہ اَعصابی سطح پر اپنی

☆ مصنف ومترجم: پروفیسر رحمان راہی، گیان پیٹھ ایوارڈ یافتہ

تکلیف کا کچھ ناواضح سا احساس ہوتا ہے مگر وہ اُس مبہم سے احساس کو حسب مُراد جان نہیں پاتا اور نہ اُسے بیان کر پاتا ہے۔ لاچار ہو کر بیمار مختلف الفاظ پر جیسے ہاتھ مارنے لگتا ہے،'' جناب ایسا ہے جیسے کوئی میرے سر میں کیل ٹھونک رہا ہو، جیسے مجھے ہتھوڑے مارے جارہے ہوں، جیسے برمے سے میرا سر چھیدا جارہا ہو''، وغیرہ وغیرہ۔ یہ کہہ کر بیمار نے قدرے سنبھالا سا لیا، اور ڈاکٹر بھی کچھ جان گیا۔ مطلب یہ کہ درد کی حقیقت اور کیفیت کو بعض الفاظ نے تھوڑا بہت قابلِ فہم بنایا۔ اگر الفاظ ہی نہ ہوتے تو درد جیسے کُہرے میں لپٹا ہی رہتا۔ اب ذرا سوچیے کہ اگر حال بتانے کے لیے بنیادی لفظ'' درد'' ہوتا ہی نہیں تو بیمار کتنی چیخیں مارتا، کیسی کیسی حرکتیں کرتا، اور ڈاکٹر کس قدر جان جاتا! گویا مذکورہ جسمانی تکلیف جب ہی کم یا زیادہ واضح ہو پائی جب پہلے لفظ'' درد'' استعمال ہوا اور اُس کے بعد مزید کچھ الفاظ۔ الفاظ کے بغیر یا تو چیخیں ہوتیں یا جسمانی حرکات۔ ظاہر ہے کہ انسان نے لفظوں سے کام لینے کے بجائے اگر صرف چیخوں اور جسمانی حرکتوں ہی پر قناعت کی ہوتی تو وہ تہذیبی، ثقافتی اور روحانی لحاظ سے مُفلس ہی رہا ہوتا۔ حالاں کہ یہ بھی حقیقت ہے کہ کوئی جسمانی حرکت کسی وقت الفاظ سے زیادہ موثر طور سے بات بیان کر دیتی ہے۔ مثلاً لفظ'' آؤ'' کے مقابلے میں ہاتھ ہلا کر قریب آنے کا اشارہ، یا پیار بھری نظروں کا باہمی مکالمہ، کہ بقول مولانا رومؔ:
'' کاندران بی حرف می روید کلام''۔ اب شاعرِ کشمیر مہجورؔ صاحب کا یہ شعر لیجیے:

واوِصبحک سُلہِ اُوس لاراں
تمبلیو مُت گستام ژھاراں
خندِ پوشَو گرِس جایہِ جایے..................

(**ترجمہ**: بادِصبامُنہ اندھیرے اِدھر اُدھر دوڑ بھاگ میں لگی تھی۔ پریشان پگلی کسی کو تلاش کر رہی تھی۔ پھولوں نے جابجا اُس کی ہنسی اُڑائی......)

ظاہر ہے کہ یہ شعر ایک متحرک پیکر پر مشتمل

ہے جس کے طفیل ایک مخصوص مضمون اُبھرتا ہے ۔ اگر اِس شعر کا مضمون ہی اول اور اہم قرار پائے اور استعمال شدہ الفاظ سے بے نیاز ، پھر تو وہ مضمون دیگر الفاظ میں بھی بیان ہونا چاہئے ۔ یعنی زیرِ نظر مخصوص کشمیری الفاظ میں بیان شدہ خیال یا صورتِ حال مثال کے طور پر اُردو یا انگریزی الفاظ میں بھی ہو بہو بیان ہونا چاہئے ۔ لیکن ایسا ممکن نہیں ۔ اس لیے کہ کسی لفظ کے بدلتے بدلتے اصل مضمون بھی کم یا زیادہ بدل جاتا ہے ۔ کچھ نہیں تو استعمال شدہ کشمیری الفاظ سے اُبھرنے والی مخصوص حرفی صدائیں اور اُن کے طفیل پنپنے والی عروضی موسیقی گُم ہوجائے گی ۔ جاننے والے یونہی نہیں کہتے کہ شاعری کا کوئی اطمینان بخش ترجمہ ممکن ہی نہیں ۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ لفظوں کے ایک سے زیادہ طرح کے معانی ہوتے ہیں : لغوی معنی ، احساسی معنی ، ثقافتی معنی ، وغیرہ ۔ بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال سے کام لیں گے : کشمیری میں کہیں گے ''تُرُن'' (ٹھنڈا) اور ''ہوٚنُدر'' (سرد) ۔ لغوی اعتبار سے دونوں الفاظ ایک ہی معنی رکھتے ہیں ۔ مثلاً پکے ہوئے چاولوں کو کشمیری میں ''تُرن'' (ٹھنڈا) بھی کہہ سکتے ہیں اور ''ہوٚنُدر (سرد) بھی ۔ لیکن جب کسی لاتعلقی اور بے مہری کے سبب کوئی شخص مایوس لگے تو کہیں گے : بچارے کا دل ہی ''سرد'' ہو چکا ہے'' نہ کہ بے چارے کا دل ہی ''ٹھنڈا'' ہوگیا ہے ۔ مطلب یہ کہ احساس کی سطح پر ان دونوں الفاظ کے معانی بدل جاتے ہیں ۔ اُردو لفظ '' شبنم '' اور ''اوس'' ۔ یہ بھی کسی مخصوص احساسی صورتِ حال میں ایک دوسری کے مُبدل ثابت نہیں ہو سکتے ۔ ہم اُردو میں کہہ سکتے ہیں : ''اُس کے ارمانوں پر اوس پڑ گئی'' لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ ''اُس کے ارمانوں پر شبنم پڑ گئی'' ۔ اب خیال کیجیے اگر ہم کشمیریوں کے پاس مذکورہ لفظ ''ہوٚنُدر'' ہوتا ہی نہیں ، یا اس کا کوئی واقعی مبدل لفظ ، تو ہم بے توقع ہونے سے متعلق مذکورہ صورتِ حال کو کیوں کر بیان کرتے ! مطلب

یہ کہ جب تک الفاظ نہ ہوں تب تک کوئی بھی صورت حال ، کوئی بھی خیال ،کوئی بھی احساس بجا طور پر وجود میں نہیں آ سکتا۔

شاعر نے ٹھٹھرتے شخص کو دیکھا اور کہا: ''ٹھٹھر گیا ہے!'' اُس کے بعد سامع یا قاری کا احساس ہے ،مُصور نے بھی اُسے دیکھا اور اُس کی شبیہہ بنا ڈالی ۔ دیکھنے والے نے شبیہہ دیکھی اور محسوس کیا کہ اس شخص کے دل سے تو توقع ہی اُٹھ گئی ہے ۔ اُدھر الفاظ کے معانی تک پہنچنا ہے ، اِدھر رنگوں کو معنی آفرین نام دینے ہیں۔

اب ایک اور زاویے سے دیکھئے ۔کشمیری میں بارش شروع ہوتے وقت کہتے ہیں ۔'' رود وولُن'' اِس اظہار پر ٹھیک سے غور کر کے کوئی محسوس کر سکتا ہے کہ اِس کا شاید کسی بھی دوسری زبان میں مناسب اور مکمل ترجمہ ممکن نہیں ۔ اس لیے کہ اس اظہار کے ذریعے محض آسمان سے پانی کے گرنے کا واقعہ بیان نہیں ہوا ہے بلکہ یہ عقیدہ بھی کہ اِس بارش کو خود اُس کے علاوہ کوئی اور قوت ، کوئی اور طاقت برساتی ہے..... داتا، خدا یا بھگوان وغیرہ ..... بارش برسی نہیں ، اُسے برسایا گیا۔ بارش کے بارے میں کشمیری زبان بولنے والوں کے اس تصور یا عقیدے کو مذکورہ کشمیری الفاظ ہی کما حقہ مَعرض اِظہار میں لا سکتے ہیں ۔ گو یا فطرت کے مذکورہ واقعے کے بارے میں کشمیری قوم کا مذکورہ تصور کشمیری الفاظ میں رچا بسا ہے ۔ وہ الفاظ استعمال میں آئیں تو وہ تصور اظہار پائے گا۔ الفاظ استعمال میں نہ آئیں تو تصور بھی کُہرے کا شکار ہو جائے گا۔ مطلب یہ کہ کوئی مخصوص معنی تب تک بجا طور وجود میں آتا ہی نہیں جب تک اُسے اُس کے لیے مخصوص الفاظ وجود نہ بخشیں بلکہ کہیں گے کہ لفظ ہی معنی ہے۔لفظ بدل گیا تو معنی بدل گیا۔جبھی تو اہل علم کہتے ہیں کہ اللہ ایک حقیقت ہے اور خدا ایک اور۔آفتاب ایک شے ٹھہری اور سُورِیہ دوسری ۔ دو مختلف الفاظ دو مختلف احساسی لہروں کے سبب دو

مختلف تصور پیش کرتے ہیں۔

ہم کشمیری آسمان کے چاند کو ماں سے مُشابہ ایک مؤنث وجود کے طور پر مانتے ہیں اور اُسے ''زؤن موج'' یعنی چاند مَما کہتے ہیں۔اُردو والے اُسے ''چَندا ماموں'' پکارتے ہیں۔ظاہر ہے کہ چاند مَما کہہ کر جیسا احساس بیدار ہوگا ویسا چنداماموں کہہ کر بیدار نہیں ہوگا ۔ یہ بات اگر درُست ہے تو کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ کشمیری بولنے والوں کو ''زؤن موج'' کہہ کر آسمان پر ایک چیز نظر آتی ہے جب کہ اُردو والوں کو ''چنداماموں'' کہہ کر ایک مختلف چیز دکھائی دیتی ہے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ زبانیں اپنے آس پاس مختلف موجودات پاتی ، دیکھتی اور محسوس کرتی ہیں۔یعنی ہر ایک زبان کی اپنی دنیا، اپنی کائنات ہوتی ہے۔'' کُنِج'' (ابابیل) لفظ بول کر جو تصور اور جو احساس کسی کشمیری کے دل و دماغ میں نمو پائے گا وہ ''ابابیل'' یا ''سُوالو'' بولنے والے کا نہیں ہوگا۔گویا بظاہر ایک واحد شے ہوتے ہوئے بھی اس پرندے کو مختلف لفظ مختلف وجود بخشتے ہیں ۔اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ کشمیری ''ہاُر'' اُردو ''مینا'' نہیں ہوتی ۔ کشمیری ''اَنزِ نی'' انگریزی SWAN نہیں ہوتی۔ پرندہ اصل میں کیا ہے ، یعنی فی نفسہہ اس کی حقیقت کیا ہے؟ کِسے معلوم! ہر کسی کو اپنا لفظ اپنا پرندہ دکھاتا ہے۔

لفظ کی اس اہمیت کا تاہم یہ مطلب نہیں کہ لفظ ہی سب کچھ ہے اور باقی سب مایا ہے ۔نہیں ایسی بات نہیں۔مان لیجیے کوئی شے پہلی مرتبہ ہمارے سامنے پہنچی ۔ہمیں نہیں معلوم کہ وہ شے کیا ہے،اور اُسے کس نام سے جانا جاتا ہے ۔ تاہم ایسے میں ہماری لاعلمی کا مطلب یہ نہیں ہوگا کہ ہماری آنکھوں کو اپنے سامنے قطعاً کوئی چیز دکھائی ہی نہیں دیتی ۔ دکھائی تو دیتی ہے مگر جسے صحیح معنوں میں دکھائی دینا اور جان جانا کہا جاسکتا ہے اُس طرح سے دکھائی نہیں دیتی، جانی نہیں جاتی ۔جیسے پردے کے پیچھے کوئی چھایا سی محسوس ہو۔البتہ جب ہم اُس چیز کا

کوئی نام سُنتے ہیں یا ہم خود اپنے طور سے اُسے کوئی نام دیتے ہیں تو وہ نام ہمیں اُس چیز کے بعض مخصوص خدوخال پہچاننے میں اور اُس کی کارکردگی سمجھنے میں مدد کرتا ہے اور ہم اُس چیز کو بہتر طور سے پہچان پاتے ہیں۔ گویا پہلی بے نام اور دُھند میں لپٹی مُبہم سی شے نام پا کر ایسے نمایاں ہو جاتی ہے۔ جیسے چاند بادلوں کے پردے سے باہر آ کر...... ہاں اُسی ایک واحد شے کو جب مختلف زبانیں بولنے والے لوگ مختلف نام دیتے ہیں تو وہ واحد شے دیے گئے مختلف ناموں کے حساب سے احساسی سطح پر اپنے خدوخال کم وبیش بدل دیتی ہے۔

قرآن حکیم میں آیا ہے: وَعَلَّمَ آدم الاسَماء کُلھا (اور سکھائے ہم نے آدم کو سبھی نام)۔ نام ہی کسی شے کا کوئی ایک یا دوسرا تصور اُبھارتا ہے۔ نام کے بغیر کوئی چیز گویا وجود میں ہی نہیں آتی۔ مُراد کہ لفظ آیا اور معنی جنم پا گیا۔ لفظ بدل گیا تو معنی بدل گیا۔ لفظ کھو گیا تو معنی نے ڈبکی لگائی۔ نام یاد آ گیا تو چیز نمودار ہو گئی۔ نام بھول گئے تو چیز بھی چُھپ گئی۔

یادِ نہ پیوُن کیا ہتاں یاد چھ پاواں دِل
لفظہ وَرِ ئے نہ چھُ مَعنہٖ نہ صوُرت ہاواں دِل

(یاد نہ پڑتا ہوا کچھ یاد کر رہا ہے دِل۔ بِنا لفظ کے یہ دِل نہ معنی سُجھاتا ہے نہ صوُرت دکھاتا ہے)

انجیل مقدس بھی تو کہتی ہے کہ ''ابتدا میں لفظ تھا، اور لفظ خدا کے ساتھ تھا۔'' جبھی تو جاننے والوں کا کہنا ہے کہ جتنے الفاظ اتنی پہچان، اُتنی آگہی، اُتنی ہی احساسی گہرائی، گہرائی اور رنگ بستگی۔ گویا جس قوم کی زبان الفاظ کے حساب سے مال دار ہو گی وہ قوم علمی اعتبار سے بھی سرمایہ دار ہو گی۔ قدیم ہندوستانی شعریات کے نامور عالم ڈندن (Dandin) کا قول ہے کہ ''یہ الفاظ کے توسط سے صورت پذیر ہونے والی زبان کی ہی برکت ہے کہ زندگی کے معاملات چلتے اور انجام پاتے ہیں۔ لفظ وہ روشنی ہے کہ اگر وہ مجازی زندگی کو بھی بھرپور انداز میں نہ

اُجالے تو (دھرتی، سورگ اور پاتال) تینوں عالم
گھُپ اندھیرا بن جائیں گے''۔

کالیداس اپنی ایک ادبی تخلیق کا آغاز اِس
پرارتھنا سے کرتا ہے:

''لفظ و معنی کا گیان پانے کی خاطر میں
پاروتی اور پرمیشور کے سامنے جُھکتا ہوں جو
دنیا کے ماں باپ ہیں، جو باہم پیوست
ہیں لفظ اور معنی کی طرح۔''

یہ پرارتھنا واضح اشارہ ہے کہ جس طرح لفظ کے بغیر معنی وجود میں نہیں آتا اُسی طرح معنی کے بغیر لفظ کی بھی کوئی قدر نہیں۔ لفظ اور معنی باہم مُتحد اور ایک ہیں۔ یا یوں کہیں کہ لفظ معنی ہے اور معنی لفظ۔ ایک کا وجود دوسرے کے بغیر مکمل نہیں۔ ذہن میں کسی خیال کے اُبھرنے کا مطلب ہی یہ ہوا کہ اُس خیال کا لفظی وجود جنم پا گیا۔ کوئی ذہنی سرگرمی جب تک نہ ایک بولتی (مطلب لفظی وجود) پالے گی تب تک وہ سرگرمی خود بولنے والے پر بھی واضح نہیں ہوگی۔

روزمرہ زندگی میں تو لفظ کے معنی سُنتے سُنتے ہی سمجھ میں آتے ہیں۔ بولنے والے اور سُننے والے دونوں کو لفظ اور معنی کی وحدت اِس قدر قدیم اور پائیدار لگتی ہے جیسے ان دونوں کے درمیان رشتہ پیدائشی، اندرونی اور قدیم ہو۔ جیسے لفظ اور معنی کا آپسی ساتھ ازلی و ابدی ہو۔ جیسے روزِ ازل کسی چیز کے وجود میں آتے آتے ہی اُس چیز کا نام بھی وجود میں آیا ہو۔ جیسے مثال کے طور پر سیب کے درخت پر نظر آنے والے سیب کا نام روز ازل ہی ''سیب'' پڑ گیا ہو اور گویا وہ میوہ ہمیشہ اور ہر جگہ اُسی نام سے جانا جاتا ہو اور آئندہ بھی اُسی نام سے پہنچانا جاتا رہے گا۔ حالاں کہ واقعہ یہ ہے کہ لفظ اور معنی کے مابین ایسی کوئی فطری، پیدائشی اور لامحالہ وابستگی نہیں کہ درخت پر مذکورہ میوہ دیکھ کر ہر کسی کی زبان پر لفظ ''سیب'' آئے۔ لفظ و معنی کا باہمی رشتہ اگر پیدائشی ہوتا تو ایک ہی شے کے لیے مختلف زبانوں میں مختلف نام نہ ہوتے۔ ہم کشمیری جس میوے کو

’’ ژؤنٹھ ‘‘ کہتے ہیں اُسی کو انگریز’’ ایپل‘‘ (Apple) کہتے ہیں اور ایرانی ’’سیب‘‘ ، وغیرہ وغیرہ۔

عام طور پر ہم سبھی کسی رُکاوٹ کے بغیر کہتے ہیں کہ اِس لفظ کے یہ معنی ہیں اور اس چیز کا یہ نام ہے۔سوال یہ ہے کہ الفاظ اور معانی کے درمیان یا کہیں کہ اشیاء اور اَسما کے مابین ہمیں جو یہ بلاواسطہ سی وابستگی محسوس ہوتی ہے وہ وابستگی کیسے ممکن ہو پاتی ہے؟مختصر جواب یہ ہے کہ لفظ و معنی کے درمیان محسوس ہونے والے اِس رشتے کی بنیاد کوئی بھی زبان بولنے والے سماج میں رائج اور قایم وہ مشترکہ رسم کارفرما رہتی ہے جسے ہم اِصطلاحاً رسمِ مُروَّج یا دستور(Convention) کہیں گے۔

لفظ ایک اشارہ کارنشان(INDICATIVE SIGN) ہے جو کسی سماج میں ایک مُروَّج رسم کے تحت استعمال میں آتا ہے ، ایسے کہ وہ نشان بول چال کے ذریعے مُتعلقہ چیز کی نشاندہی کرتا ہے ۔

انسان ایک جماعت پسند ذات ہے۔اپنے خیالات واحساسات وغیرہ اوروں تک پہنچانے کی خاطر وہ زبان استعمال کرتا ہے۔سیدھی سی بات ہے اگر کسی جماعت کے ساتھ یا کسی سماج کے بیچ گذر بسر کرنے والے لوگوں کے مابین تعلقات ممکن اور کارآمد بنانا مقصود ہو تو اُن سب کے بول چال کے نشانات زیادہ سے زیادہ مُماثل ہونے چاہئیں۔ظاہر ہے کہ جس معاشرے میں لوگوں کے درمیان کافی قریبی لین دین اور بات چیت جاری ہوگی ایسے معاشرے میں لازماً نشانات کا ایک مشترکہ نظام مُروج ہوگا۔ مطلب یہ کہ وہ معاشرہ ایک واحد زبان بولتا ہوگا۔ مزید یہ کہ اُس معاشرے میں جو بھی نئی پود پلے بڑھے گی اُسے رسمِ مشترکہ کے تحت پرورش یافتہ اپنے بُزرگوں کی زبان اپنی باری پر نئے سِرے سے سیکھنی پڑے گی۔اس لیے کہ زبان ایسی کوئی وراثتی خصوصیت نہیں جو بچوں کو جنم لیتے ہی حاصل ہو جائے اور جس زبان کو وہ جنم پاتے ہی بول سکیں۔

پھر یہ بات بھی کہ نشاندہی کا سلسلہ ایک ہی طرز سے برقرار نہیں رہ پاتا۔ جس سماج کی ہم نے بات کی ممکن ہے اُسی میں وقت گذر جانے کے ساتھ ساتھ الفاظ کے معانی میں تغیر آ جائے۔ یہ بھی ہونی ہوسکتی ہے کہ لفظ کی شکل وصورت ہی میں کوئی تبدیلی واقع ہو۔ اس نوع کی تبدیلیاں رفتار میں دھیمی ہوتی ہیں، مگر مسلسل ہوتی رہتی ہیں، اور اس سبب سے زبانوں کے ہمراہ اُن کی ایک تاریخ بھی پھلتی پھولتی رہتی ہے۔ مطلب یہ کہ مشترکہ سماجی زندگی اور مشترکہ لسانی رسم وتاریخ ان ہی کے طفیل سماج میں گذر بسر کرنے والوں کے درمیان اِفہام وتفہیم ممکن ہو پاتی ہے۔ چنانچہ جونہی ہمارے کانوں میں مثلاً چاول یا نمک، مکان یا کشتی، چھوٹا یا بڑا، نیا یا پُرانا، جا یا بیٹھ، ماں یا بیٹی، پہاڑ یا دریا جیسے الفاظ آواز دیتے ہیں تو اُن کے معانی براہِ راست اور فی الفور ہماری سمجھ میں آتے ہیں۔ معانی سمجھ میں آنے کا یہ عمل ہمارے لیے ممکن بنتا ہے اُس مشترکہ دستور کی مدد سے جسے سماجی روایت یا یوں کہیے کہ لسانی تاریخ پالتی پروان چڑھاتی ہے۔

الفاظ کے لغوی معانی و مفاہیم ہم کسی بزرگ، کسی عالم وفاضل سے معلوم کرسکتے ہیں یا لُغات کھول کر دیکھ سکتے ہیں مگر الفاظ کے احساسی معانی ومفاہیم نہ کوئی عالم وفاضل محض اپنے علم وفضل کے توسط سے محسوس کرا سکتا ہے اور نہ کوئی لکھا چھپا لُغات۔ وہ معانی ومفاہیم محسوس کرنے کے لیے اُس سماج میں زندگی گذارنا لازمی ہے جس میں وہ لفظ اور اس لفظ سے وابستہ زبان پنپی ہوگی، اسی لیے تو جانکار لوگ کہتے ہیں کہ سماج کی زبان یا کہیں گھریلو زبان یا مادری زبان حقیقی علم اور بھرپور عقلی و احساسی آگہی حاصل کرنے کا واحد اور بہترین ذریعہ ہے۔ غیر مادری زبان احساسی سطح پر جب ہی مکمل طور پر نتیجہ خیز ثابت ہوسکتی ہے جب پَرائی زبان بولنے والا کوئی شخص اپنی عمر کا اہم ترین حصہ اُس زبان سے وابستہ سماج کے بیچ گذارے۔ کیوں کہ

کاروباری یا کتابی زبان کا سیکھنا ایک اَمر ہوتا ہے جب کہ انسانی زبان کا جاننا برتنا ایک اور ہی معاملہ ہوتا ہے۔

جس طرح ہم نے ابھی ذرا پہلے دیکھا کہ لُغوی معنی کے علاوہ لفظ کا احساسی معنی بھی ہوتا ہے اُسی طرح سمجھ میں آنے کے حساب سے لفظ کے مختلف طرح کے معانی ہوتے ہیں۔کوئی لفظ جس معنی کی طرف راست انداز میں اشارہ کرے اُس معنی کوانگریزی میں ڈنوٹیشن (DENOTATION) کہتے ہیں ۔ ہم اُسے مصداقی معنی کہیں گے ۔ مطلب وہی معنی جسےلُغوی معنی بھی کہہ سکتے ہیں،اور زبان کی جو کارکردگی مذکورہ مِصداقی معنی کی ترسیل ممکن بناتی ہے وہ انگریزی میں ڈنوٹیٹِو فنکشن (DENOTATATIVE FUNCTION) کہلاتی ہے۔ ہم اُسے مِصداقی عمل کہیں گے۔ بیشتر بول چال کے دوران (بلکہ ٹیکنکل عبارت پڑھتے پڑھتے بھی)الفاظ کابس مصداقی معنی کافی کارگر ثابت ہوتا ہے ۔لیکن بعض اوقات کسی عبارت میں کسی لفظ کا مصداقی معنی ٹھیک سے سمانہیں پاتا،یعنی فِٹ نہیں ہو پاتا۔ایسے میں زبان کی ایک اورقوت سرگرم ہوجاتی ہے جو مذکورہ لفظی معنی پر گویا ہاتھ پھیرتی ہے اور اُسے متعلقہ عبارت سے ہم آہنگ کوئی اورمعنی عطا کرتی ہے۔لفظ کی اس قوت کوانگریزی میں کنوٹیشن (CONNOTATION) کہتے ہیں ۔ ہم اسے تعبیری معنی کہیں گے ۔زبان کی یہ خاص کارکردگی انگریزی میں کنوٹیٹِوفنکشن (CONNOTATIVE FUNCTION) کہلاتی ہے۔ہم اسےتعبیری عمل کہیں گے۔مثال کےطور پر یہ منظوم اقتباس۔

ژے آسی ووٚنۍ مُشِتھ گومُت سُہ عالَم
چُھ ذٕری یاوَس برٛنزس منز آب بدلاں
ژٕ چھَکھ ووٚنۍ سوٚ درٕسنۍ اکھ خانہٕ دارٕنۍ
گوبیر چانِہن خیالَن ہُند پھِراں لُگھ
<u>چُھ آنگن چانہِ رنگ رٕ وتُمت گلالَو</u>
زَماناہ گوو ؤٕں بُتہِ شُری بأژ سوٚمبرِتھ

کڈاں چُھس زِندگیہِ ریشمی پَنَس کھُر

(تم اب بُھلا چُکی ہوگی اُس عالَم کو۔ دریا کا پانی تو بس لمحے بھر میں بدل جاتا ہے۔ تُم اب ایک ساگر گہری گھر والی ہو ۔ لوگ تمہاری سنجیدہ فکری کی سَراہنا کرتے ہیں ۔ تمہارے آنگن میں لالے کے پھولوں پر رنگ آیا ہے۔ اب تو میں بھی ایک زمانے سے اپنے بیوی بچوں کے بیچ زندگی کے ریشمی دھاگے سُلجھا رہا ہوں)

منقولہ بالا (خط کشیدہ) پانچویں مصرعے میں آنگن میں کھلے لالے کے پھولوں کا ذکر ہوا ہے۔ سرسری طور پر پڑھا جائے تو گُماں ہوسکتا ہے کہ ''لالے کے پھولوں'' سے مُراد اس ترکیب کا مصداقی معنی ہے، یعنی وہی معروف سُرخ رنگ کے پھول ۔مگر جس عبارت میں یہ ترکیب آئی ہے اُس کا تقاضا ہے کہ اس ترکیب کے مصداقی معنی سے صرفِ نظر کیا جائے اور اُس کے بجائے اِس ترکیب کے تعبیری معنی مُراد لیے جائیں ، مطلب لالے کے پھولوں جیسے اچھے لگنے والے پیارے بچے، اولاد۔

مصداقی معنی اور تعبیری معنی............ ہیں تو یہ مذکورہ لفظی ترکیب کے دو مختلف معانی، لیکن ان کی اَخیری کارکردگی کے پیش نظر اِن دونوں معانی کو ایک ہی اشارہ کارعمل کا ماحصَل ماننا پڑتا ہے۔ لفظ ''لالہ'' کے تعبیری معنی تو واقعی لالے کے ''پھول'' کے بجائے لالے جیسے بچوں سے متعارف کراتا ہے، تاہم اسکی کارکردگی بس اتنی ہی ہے۔ اس کے آگے وہ مزید کوئی لہراو یا زقند یا پرواز نہیں کر پاتی ۔ اِس لیے کہہ سکتے ہیں کہ یہ دونوں معانی ایک یا دوسری چیز کی نشاندہی کرتے اور بس اُسی تک محدود رہتے ہیں ۔ اور دونوں آخرکار ایک اکیلے اشارہ کار عمل کا حاصل معلوم ہوتے ہیں۔

عام خیال یہ ہے کہ کسی بھی زبان میں لفظ کی بس یہی دو قوتیں ہوتی ہیں، یعنی مِصداقی قوت اور تعبیری قوت ، اور یہ دو قوتیں لفظ کے کُلّی معنوی

اُفق کا احاطہ کرتے ہیں ،لیکن ٹھیک طور سے غور کر کے سمجھ میں آ سکتا ہے کہ احاطہ بس اتنا ہی نہیں ۔ یہ صحیح ہے کہ جیسے ہم نے ذرا قبل بتایا کہ نہ صرف بول چال میں بلکہ ٹیکنکل تحریروں میں بھی لفظ محض اپنا لغوی معنی بتاتا ہے اور ایسا کر کے گویا اپنی ڈیوٹی پوری کرتا ہے، اور بس ۔لیکن یہی لفظ کبھی عام بول چال میں بھی ، بالخصوص تخلیقی ادب میں ،مصداقی معنی کو نظر انداز کر کے اپنی تعبیری ترجمانی کراتا ہے ۔ پھر بھی معاملہ بس اتنا ہی نہیں ، کیوں کہ یہی لفظ کبھی تخلیقی ادب میں (بالخصوص شاعری میں) جگہ پاتا ہے اور عبارت کے پس وپیش سے مدد لے کر مذکورہ دونوں معنوی دائروں میں سے باہر اُچھل کر ایک اور ہی معنی کی معیّت میں پَر پھڑواتا اور پرواز کراتا ہے ۔ وہ معنیٔ دیگر واضح طور سے بتایا نہیں جاتا اور نہ ہی کوئی لفظ یا جملہ کسی نشان کے طور پر اُس معنیٔ دیگر کا ترجمان بنتا ہے، بلکہ اُس معنیٔ دیگر کی طرف توجہ موڑنے والی زبان کی ایک اور ہی قوت سرگرم ہو جاتی ہے ۔اس خاص قوت کی جانب کما حقہ توجہ دلانے کا کارنامہ پہلی مرتبہ ہمارے ہی ایک کشمیری بزرگ نے انجام دیا۔ ہماری مُراد ہے نویں صدی عیسوی کے دوران ہماری وادیٔ کشمیر میں زندگی بسر کرنے والے مشہور و معروف سنسکرت ادیب ،شاعر اور شعریات کے عظیم ماہر آنند وردَھن ۔تخلیقی ادب میں زبان کا ایسا استعمال کہ لفظ اِشارتی معنی سے گذر کر اور عام معانی سے اوپر اُٹھ کر کسی اور ہی مطلب ،اور ہی خیال ،اور ہی احساس ، اور ہی صورت حال یا تجربے کو جگاتا ہے ۔اظہار و بیان کی اِس نرالی قوت کو آنند وردَھن ''دھونہ'' نام دیتا ہے ۔لُغات کے لحاظ سے دھونہ کے معنی ہوئے وہ ہلکی اور مسلسل صدا جو مثال کے طور پر تانبے یا پیتل کے بَنے کسی تھال کے قدرے زور سے بجنے کے بعد کچھ لمحوں تک بس ایک صدائی لرزش کے طور پر سُنائی دیتی رہتی ہے ۔ اور اُس صدائی ارتعاش کے خاموش ہو جانے کے بعد اُس کا احساس ذہن میں گونجتا رہتا ہے اسی ذہنی گونج کو

اصطلاحاً ''دھونہ'' کہا جا سکتا ہے۔ انگریزی والوں نے اسے SUGGESTION نام دیا، اور ہم اپنے انداز میں اِسے توجہ دلانے والی قوت کہیں گے یا مختصراً توجہ انگیزی ۔ پس جس تحریر میں یہ قوت ہو اُسے توجہ انگیز تحریر کہیں گے۔ لفظ کی یہ قوت زبان کا حصہ بن کر تخلیقی ادب میں سرگرم ہو جاتی ہے اور یوں ایک نویلی اور دلچسپ چمک دمک پا لیتی ہے ۔ لفظ کے اس توجہ انگیز عمل کا حاصل ہوتا ہے کوئی ایسا نرالا ، شعلہ وَر معنی جو مصداقی و تعبیری معانی سے مختلف اور اُن سے زیادہ دامن گیر اور اثر آفرین ثابت ہوتا ہے۔ بقول آنندوردھن:

''بڑے شاعروں کے الفاظ کی بدولت ایک الگ ہی ، ایک اور ہی معنی فہم ہوتے ہیں۔ یہ خوبصورت خواتین کے اُس حُسن و جمال کی مانند جھلکتا دَمکتا ہے جو اُن کے اَنگوں عَضووں سے واضح طور پر مختلف اور ممتاز ہوتا ہے ''۔

حافظ شیزازی کا یہ شعر ؎

شاہد آن نسیت کہ موئی ومیانی دارد
شاہد آنست کہ این داردو آنی دارد

توجہ انگیز معنی کی چند مثالیں:

بہ ژا یوس سنز ژۄ رے
شمَع زأ لِتھ زۄ رے
وُچھُم تتہِ شۄ روۄ تھمُت
زورعُشقہٕ نارَ سَے

(میں نَقب لگا کر داخل ہوا تھا، شمع دان پر شمع روشن کر کے۔ وہاں میں نے پایا زور آتشِ عشق کا!)

دۄ پھتَم ژےٚ پۍتِ مے آنہٕ وَن کیاہ چھے ژےٚ تَمنّا
خُمارٕ ہتیو! وارٕ مےٚ کُن کر نظرٕ وَنے

(آخری ساعت ڈھلتے ڈھلتے تو نے مجھ سے پوچھا: بتا کیا ہے تیری تمنا۔ اور خُماروں بھرے! ٹھیک سے میری طرف دیکھ، بتا تا ہوں)

نہ چُھ دارِالاں پَرِ دِ تہٕ نہ چُھ براندِ دَزاں ژونگ
واوس چُھ دَپاں کاو ژٕ مولوٗم کَرَکھنا!
(نہ کھڑکی کا پردہ ہلتا ہے، نہ دہلیز پر کا چراغ روشن ہے۔ کوّا ہوا سے کہہ رہا ہے'' کیا ہوا گر تُم معلوم کر پاؤ !'')

توجہ انگیزی سے حاصل ہونے والا وہ اور ہی معنی، وہ شُعلہ ور معنی وسیلہ بن سکتا ہے لطف اور آنند عطا کرنے والے اُس جمالیاتی احساس کا اور اُس شادماں تخیئلی دِل بستگی کا جسے تخلیقی ادب کا حظ کہتے ہیں یا سنسکرت اصطلاح کے طور پر ''رَس''۔ مطلب تخلیقی ادب کے قاری کی وہ شادماں نفسیاتی کیفیت جسے اچھے اور اعلیٰ پایہ تخلیقی ادب کی اصل جان اور زندگی کہنا چاہیے اور بڑی شاعری رَس پیدا کیے بغیر ممکن ہی نہیں:

لَل بوژ ایس سومَنہٕ باغہٕ بَرَس
وُچھم شِوَس شَکھتھ مِیلتھ تہٕ واہ
تَتی لیَے گَرمَس اَمر ہتہٕ سَرَس
زِندَے مَرَس تہٕ مےٚ کَرِ کیاہ

(میں لَل، باطنِ خالص کے باغ میں داخل ہوگئی۔ دیکھی میں نے شکتی اور شِو کی ہم آغوشی۔ واہ!۔ وہیں اور وہیں میں مانوس ہوگئی اَمرِت سرووَر سے۔ میں زندہ جان مَر جاؤں تو وہ میرے ساتھ کیا کرے گا!)

پوشہِ ٹوٗ ری رَشکہٕ برِی تھَکھ، رَسہٕ پأٹھی گنڈ مُژٕ رِی تھَکھ
اَسہٕ وِ نہٕ دَہانہٕ کرِی تھَکھ آوارِ وارِ وارَے
(غنچہ ہائے گُل کوتو نے رشک سے بھر دیا۔ آہستہ آہستہ اُن کی گانٹھیں کھول دیں، اور مُسکراتے مُنہ سے اُنہیں آوارہ بنا ڈالا)

گرِ درایہ کَمہٕ تاں ترٛ ایے لولو
اَسہِ گیہ کَمہٕ کَمہٕ رایے لولو
(گھر سے کیا سوچ کر نکلی ، پیاری نیاری ، ہمیں کن اور کیسی سوچوں کا سامنا ہوا!)

(۲۰رجنوری ۲۰۱۰ء)

کلاسیکی شاعری کی حالیہ تحقیق ☆

میں دہلی اُردو اکیڈمی کو تبریک پیش کرتا ہوں کہ وہ اب احتسابی سرگرمیوں میں مصروف ہے۔تنقید وتحقیق کی یافت اورعبرت کے تجزیہ پر یہ توجہ قابلِ ذکر ہے۔تنقید کے محصولات اورمحرومیوں سے قطعِ نظر تحقیقی تفاعل بھی تکلیف دہ ہے۔پروفیسر رشید احمد صدیقی نے ادب اور سماج پر نقاد اور نیتا کی اجارہ داری پر طنز کیا تھا۔تیسرے قبیلے یعنی اساتذہ کے ہاتھوں تحقیق کا استحصال بھی ان سے زیادہ عبرت ناک ہے۔تنقید کی مقبولیت اور تحقیق سے چشم پوشی بھی ایک حقیقت ہے۔اگرچہ دانش گاہوں میں تحقیق کے طلب گاروں کی تعداد میں ہر تیسرے سال صدفی صد کا اضافہ ہورہا ہے۔موضوعاتی سطح پر اشعاروافسانوں کے تنقیدی تجزیے پر ہی ساری توجہ ہے۔ترتیب وتدوین کی نمایندگی صرف تین فیصد ہے۔شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی کی حالیہ مطبوعہ فہرست میں ۱۹۵۹ء سے ۲۰۰۵ء تک کے منظور شدہ مقالوں کی مجموعی تعداد ۱۲۰ ہے۔جن میں صرف چار موضوع ہی متن کی تدوین سے متعلق ہیں۔ دیوان میر اثر، کلامِ ممنون، دیوانِ یقین اور دیوانِ شاکر ناجی۔اس کے بعد کوئی کام متن سے متعلق

☆ پروفیسر عبدالحق سابق صدر شعبۂ اُردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی

سامنے نہیں آیا۔علامہ اقبال کو:

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی

کے لیے شکوہ سنج نہیں ہونا چاہئے تھا۔ اب تو پیشۂ تحقیق ذریعہ عزت ، وسیلہ زر اور فضلیت کی دستگاہ اور دستار دونوں کی علامت ہے علمی خشک سالی کے دور میں تحقیق کی شادابی اور ارزانی بھی کسی بوالعجبی سے کم نہیں ہے تقریباً سبھی دانش گاہوں کا یہی حال ہے۔

کلاسیکی ادب کی تحقیق وتلاش میں اسلاف کی دیدہ وری اور دروں بینی آج بھی مثلِ شعاعِ آفتاب ہے۔جس طرح ایک صدی گزر جانے کے باوجود تنقید حالی وشبلی پہ سبقت نہ حاصل کرسکی۔انتقاد کے شہریاروں پر چند برسوں میں ہی گہن لگ جاتا ہے تحقیق کے چہار درویشوں کی دارائی اور رہ نوردی کی قندیل اب بھی روشن ہے۔

بزرگوں کی بصیرت کو آفرین ہو کہ ان کی بدولت کلاسیکی شاعری کی بازیافت ممکن ہوسکی۔اس دریافت سے ادبی تاریخ کی قدامت اور لسانی تصورات میں تبدیلی آئی ہے۔ایک وقت تھا کہ ولی کو اُردو شیش محل کا معمارِ اول سمجھا جاتا ہے۔مثنوی کدم راؤ، پدم راؤ یا بکٹ کہانی کی باریابی نے تاریخ بدل دی۔راقم نے سہولت کے لیے دکنی ادب سے صرفِ نظر کرکے شمالی ہند کے دورِ اول یعنی عہدِ آبرو و حاتم سے ابتداء کی ہے۔

ولی کے بکھرے ہوئے بیشتر مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نسخوں کی مدد سے ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے ۱۹۴۵ء میں کلیاتِ ولی مرتب کیا تھا۔کلامِ ولی کے کئی انتخابات شائع ہوئے ہیں ۔ جو فرمایشوں اور ضرورتوں کے تحت منظرِ عام پر آئے ہیں ۔بعض انتخابات میں متن کی مسخ شدہ صورتیں بھی دیکھنے میں آئی ہیں۔ان میں سب سے بہتر انتخاب ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی کا ہے اور سب سے ناقص انتخاب ڈاکٹر شارب ردولوی کا ہے ۔ یہ دہلی یونیورسٹی کی لکچرر شپ کی اسامی کے لیے راتوں رات تیار کیا

گیا تھا۔ مطالعہ ولی میں مختصر مقدمہ اور کلام دونوں مایوس کن ہیں۔ چند سال قبل ولی کے مزار کی مسماری کی تلافی کے طور پر بڑے اعلانیے جاری ہوئے تھے ۔لگتا ہے کہ شاید منصوبہ بھی مزار کی طرح منہدم ہوگیا۔ لاہور یونیورسٹی سے فیضان دانش نے ۱۹۷۳ء میں کلامِ ولی کا لسانی اور فنی مطالعہ کے موضوع پر مقالہ لکھا تھا۔

یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ کلاسیکی شاعری کے اس دور کی بازیافت پر خاص توجہ دی گئی ہے۔ وہ دوسرے ادوار پر دیکھنے کو نہیں ملتی ۔ ضمناً یہ عرض کروں کہ امیر خسرو (۱۳۲۵ء سے ۱۲۳۵ء) سے منسوب کلام مشتبہ ہی نہیں ہے بلکہ اسے مسترد بھی دکیا جاچکا ہے۔ حافظ محمود شیرانی سے لے کر ڈاکٹر گیان چند جین تک سبھی نے اسے الحاقی قرار دیا ہے ۔ یہ دوسری بات ہے کہ ڈاکٹر جین نے آخری دنوں میں پلٹ کر اپنے ہی موقف کی تردید کی ہے۔ انھوں نے ہندوی کلام کو اردو تحقیق کا ارجن باب یا اگنی میزائل قرار دیا ہے ۔ یہ ان کے ذہنی تضاد اور غلط بخشی کی بڑی مکروہ مثال ہے۔ تحقیق میں ادعائیت سے مدعی اور گواہ دونوں بے آبرو ہوتے ہیں۔

کلاسیکی شاعری کے آغاز وارتقا میں مظہر جانِ جاناں کی خدمات نا قابلِ فراموش ہیں ۔ ۱۹۶۱ء میں ڈاکٹر عبدالرزاق قریشی نے ان کا اُردو کلام شائع کیا تھا۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی اس سلسلے کو آگے بڑھایا، مرزا مظہر پر ان کا تحقیقی مقالہ بھی داخل کیا گیا تھا۔ کلاسیکی شاعری میں دیوانِ فائز کی اشاعت (۱۹۶۵ء) ایک اہم کارنامہ ہے۔ اگر چہ ڈاکٹر مسعود حسن رضوی کی اولیت کے دعوے کو قاضی عبدالودود نے مدلل طور پر مسترد کیا ہے ۔ ڈاکٹر محمد حسن نے بھی قاضی صاحب مرحوم کی توثیق کرتے ہوئے آبرو وحاتم پر ان کے کام کی اولیت کو تسلیم کیا ہے ڈاکٹر محمد حسن نے دہلی اُردو اکیڈمی کی ایما پر کلام فائز کے نام سے ۱۹۹۱ء میں ایک انتخاب شائع کیا ہے جو دیوانِ فائز سے ماخوذ ہے۔ متن بھی وہی ہے

اور مقدمہ بھی مختصر ہے۔ توقع تھی کہ اس پر ایک بھر پور مقدمہ لکھا جاتا۔ شاید انتخاب میں اوراق کے اعداد حائل تھے۔

دیوانِ فائز کے بعد دیوانِ آبرو کی ۱۹۶۳ء میں اشاعت کلاسیکی شاعری کی ایک دوسری بڑی دریافت تھی۔ ۱۹۶۴ء میں اس کا اشاعتِ ثانی سامنے آیا۔ اور تیسرا ایڈیشن ۱۹۹۰ء میں ترقی اُردو بورڈ نے پیش کیا۔ اس اشاعت میں بھی نقائص موجود ہیں ۔ چھ قلمی نسخوں کی تلاش ایک قابلِ ستایش کارنامہ ہے مگر ان سے متن کی تیاری میں خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھایا گیا ۔ ۱۹۷۷ء میں راقم نے شاہ حاتم کے قدیم دیوان کا انتخاب شائع کیا تھا۔ اس کے مقدمہ میں دیوانِ آبرو کے ساتویں نسخے کا ذکر بھی کیا گیا تھا جس میں اشعار کی تعداد اور اختلافِ نسخ کا تذکرہ بھی تھا۔ دیوانِ آبرو کی تیسری اشاعت میں اس نسخے سے فائدہ اٹھایا جاسکتا تھا۔ مگر مرتب نے ایسا نہیں کیا۔ جب کہ یہ کتاب موصوف کے نام معنون بھی کی گئی تھی ۔ یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے نسخہ کلکتہ کی مدد سے ''مثنوی درموعظہ آرائشِ معشوق'' کو نقل کیا ہے۔ جس میں ۱۲۵ اشعار ہیں۔ راقم کے نسخے میں ۱۳۴ اشعار ہیں۔ مرتب نے ذکر کیا ہے کہ نسخہ کلکتہ بہت غلط سلط ہے ۔ شاید اسی سبب مطبوعہ دیوان میں مثنوی کے کئی مصرعے نظر انداز کر دیئے گئے ہیں ۔ یہ پڑھے نہیں جاسکتے ہیں۔ ناچیز ذاتی نسخے کی مدد سے ان مصرعوں کو مکمل کرسکا ہے ۔ حسب ذیل اشعار کے پہلے مصرعے مرتب نے نقل کیے ہیں اور دوسرے مصرعوں کی تکمیل ناچیز کے نسخے سے ممکن ہوسکی ہے۔

خوب روئی کی اگر ہے دل میں دھن
تو سجن دل سیں مری باتوں کو سن

لہر جو ایک پے جا ہو سبھاؤ پر
کج ہوا پنے سج اوپر اکڑاؤ پر

یا کہ پیچا نیست تلوار باندھ

یہ نہیں نوبت تو پھر تلوار باندھ

خوب لگتا ہے دوپٹہ ہے اگر

گاہے گاہے ڈال لیجے سر اوپر

بات کرنے کا اگر محتاج ہو

بولنا باہم او سے معراج ہو

اس شعر میں مصرعِ اول نقل شدہ نہیں ہے صرف مصرعِ ثانی ہی درج ہے۔

بزم ہو تو نرم کیجیے دوستی

گرم کیجیے تو کیجیے دوستی

ان کے علاوہ بہت سے اشعار ہیں جن کا متن کچھ کا کچھ ہوگیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ سمجھنے میں دشواری حائل ہوتی ہے کہ ''سر بور'' ہے کہ ''سر توڑ''۔ ''مجر اسلام'' کو ''اسلام'' لکھ دیا گیا ہے۔ '' حمیت '' کی جگہ'' صحبت''، ''بھول جا'' کے بدلے'' ہوئے جا'' داخل متن ہیں۔ غرض یہ ترتیب غیر تشفی بخش ہے۔ موصوف تنقید کے مردِ میدان ہیں ۔تحقیق ایک دوسری نوع کے طلبگارِ مرد کا مطالبہ کرتی ہے۔ انھوں نے کلیات سودا بھی مرتب کیا تھا۔ جو دیوانِ آبرو سے کہیں زیادہ اسقام سے پُر تھا۔ شاید اسی وجہ سے اسے تلف کر دیا گیا۔ ہاں اس کا مقدمہ جو کتابی صورت میں شائع ہوا وہ سودا شناسی میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اگر چہ مختصر ہے مگر اپنی جامعیت میں بے نظیر ہے۔

شاکر ناجی کا دیوان پہلی بار ۱۹۷۶ء میں ڈاکٹر فضل الحق مرحوم نے شائع کیا تھا۔ یہ کام بھی زیادہ معیاری نہ تھا۔ اسی سال راقم کو اپنے وطن سے دیوانِ شاکر ناجی کا ایک قلمی نسخہ دستیاب ہوا۔ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی مرحوم کی بیگم ڈاکٹر افتخار صدیقی نے اس نسخے اور ڈاکٹر فضل الحق مرحوم کے پاس موجود دونوں نسخوں کی مدد سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ جو بعد میں شائع بھی ہوا۔ یہ پہلی اشاعت سے بہتر ہے۔ پھر بھی اسے تدوین کا بہت اچھا نمونہ نہیں کہہ سکتے۔ میرے ذاتی مخطوطہ کو نسخہ اعظم گڑھ کا نام دیا گیا۔ شاید اس میں کچھ مصلحت سمجھی گئی ہو۔

ڈاکٹر شمیم احمد نے ۱۹۷۵ء میں دیوانِ یکرنگ کا متن شائع کیا اور ۱۹۷۸ء میں دیوانِ سجاد اشاعت پذیر ہوا۔ کلاسیکی شاعری کے گم شدہ سلسلے مربوط ہونے لگے۔ ۱۹۷۷ء میں راقم نے شاہ حاتم کے قدیم دیوان کا ایک انتخاب شائع کیا۔ جو شاہ حاتم کے سب سے قدیم دریافت شدہ نسخے پر منحصر تھا۔ عنقریب پورا انتخاب اضافے کے ساتھ چوتھی بار شائع ہو رہا ہے۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے لاہور سے دیوان زادہ شائع کر کے کلاسیکی متن کی تدوین میں ایک نمایاں کام انجام دیا ہے۔ دیوان زادہ کے دو مزید قلمی نسخوں کی دریافت نے دوسرے تدوین کی راہ پیدا کی ہے۔ دیکھے ہمارے قبیلے کے کس کشتہ تحقیق کے نام قرعہ فال نکلتا ہے۔

ڈاکٹر اکبر حیدری نے دیوان زادہ کے ایک مخطوطہ کے تعارف میں جو اشعار نقل کیے ہیں ان میں ایک جگہ متن میں ایسی تحریف کی گئی ہے جو قابلِ نفرت ہے اور ننگِ تحقیق بھی۔ موجودہ دور میں تحقیق کے نام پر کذب کو بھی بڑا فروغ ملا ہے۔ ان میں سب سے مکروہ مثال موصوف کی ہے۔ ان کے تحقیقی دعوے اکثر و بیشتر غلط اور گمراہ کن ہوتے ہیں۔ حاتم کا شعر یوں ہے۔

شاہ مرداں کی شجاعت میں یقین سے حاتم
حملۂ حیدر ی او ر د یکھ لے خیبر نا مہ

محقق موصوف نے متن کو مسخ کر کے اس طرح لکھا ہے۔

شاہِ مرداں کی شجاعت میں یقین سے حاتم
قصۂ حیدی او ر د یکھ لے حیدر نا مہ

حملۂ حیدری کو قصہ حیدری اور خیبر نامہ کو حیدر نامہ میں تبدیل کر دینا تحریف کی مذموم مثال ہے۔ یہ الفاظ خلیفہ چہارم اور دامادِ رسولؐ کی شجاعت کے عظیم واقعے کے ترجمان تھے۔ جسے موصوف نے قصہ کہانی قرار دیا ہے۔ مزید حماقت کرتے ہوئے ان دو لفظوں کی تشریح میں حاشیہ میں لکھا ہے کہ یہ دو کتابوں کے نام ہیں۔ جو حاتم کے

نظر سے گزر چکے تھے۔ متن کی تحریف کی مثالیں موجود ہیں۔ مگر یہ کوشش غلط اور تحقیق کے آداب کے خلاف ایک سنگین جرم ہے، ساتھ ہی بد دیانتی بھی ۔یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ یہ دونوں کتابیں بہ صورتِ مخطوطات شاہ حاتم کے مطالعہ میں کبھی نہیں رہیں۔ یہ غلط بیانی بھی گمراہ کن ہے۔ زِعمِ تحقیق میں اکثر دیانت داری کا دامن چھوٹ جاتا ہے۔

فرحت اللہ بیگ نے ۱۹۳۰ء میں دیوانِ یقین (وفات ۱۷۵۵ء) کو پہلی بار علی گڑھ سے شائع کیا تھا۔ انہوں نے تیرہ نسخوں کی مدد سے یہ دیوان مرتب کیا تھا۔ اور اب تک تقریباً سترہ نسخوں کی نشان دہی کی جا چکی ہے ۔ ڈاکٹر فرحت فاطمہ نے دوسرے نسخوں کی مدد سے ترتیب دے کر ڈگری حاصل کی اور ۱۹۹۵ء میں دہلی سے شائع بھی کیا۔ اس مبطوعہ نقشِ ثانی میں اَسقام موجود ہیں ۔ یہ دیوانِ فرحت اللہ بیگ کے مرتبہ دیوانِ یقین سے بہت فروتر ہے۔ گو کہ یہ ۶۵ سال بعد مرتب کیا گیا ہے۔ مگر بڑی غیر سنجیدگی کا ثبوت دیا گیا ہے۔ متعدد نسخوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان نسخوں سے قطعی طور پر کوئی مدد نہیں لی گئی ہے۔ دو ایک مثالیں ملاحظہ ہوں ۔ فرحت اللہ بیگ کے یہاں دسویں غزل کا مصرع اولیٰ حسب ذیل ہے۔

ہوئے ہیں چور میرے استخواں پتھروں سے لڑکوں کے

اس مصرعے کے عوض دوسرا متن شامل کیا گیا ہے۔ جو مفہوم کے اعتبار سے درست نہیں ہے۔ ایک مصرع ہے:

آ گئی تھی راس مجنوں کو بیاباں کی ہوا۔

''راس'' کی جگہ ''راست'' لکھا گیا ہے، ایسے ہی ''چاک'' کی جگہ ''خاک''، ''حالِ دل'' کی جگہ ''بے حال''، ''نکالوں'' کی جگہ ''لگاؤں''، ''شیون'' کی جگہ ''رشتوں'' کو ترجیح دے کر متن کو مسخ کیا گیا ہے، عجلت پسندی اور عدم سنجیدگی کی وجہ سے یہ مطبوعہ نسخہ نا قابلِ اعتبار ہے۔

دیوانِ بیان (متوفی ۱۷۹۸ء) سب سے

پہلے ڈاکٹر ثاقب رضوی نے مرتب کر کے سند حاصل کی تھی ۔ اگر چہ اس مطبوعہ دیوان میں سینکڑوں غلطیاں موجود ہیں اور تدوین کے کام پر شرم آتی ہے۔ بعد ازاں ڈاکٹر ارجمند آرا نے دیگر نسخوں کی مدد سے اسے ۲۰۰۴ء میں مرتب کر کے شائع کیا اور اس دیوان کو اعتبار بخشا ہے ۔ یہ کام جواہر لال نہرو یونیورسٹی، دہلی کے زیر اہتمام تحقیقی مقالے کے طور پر انجام دیا گیا ہے۔ دہلی یونیورسٹی میں ڈاکٹر افسری افتخار نے دیوانِ ممنون مرتب کیا تھا اور بہت اچھا کام تھا مگر شائع نہ ہوسکا۔ کلیاتِ قائم چاندی پوری ڈاکٹر اقتدار حسن مجلسِ ترقی ادب، لاہور سے ۱۹۶۵ ء میں شائع کرا چکے ہیں ۔ دیوانِ سوز، دیوانِ بقا اور دیوانِ قائم (متوفی ۱۷۹۳ء) کو شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی نے بڑے اہتمام سے شائع کیا تھا۔ دیوانِ ممنون کو ڈاکٹر منشاء الرحمٰن نے بھی پیش کیا تھا مگر وہ تدوین کا کام نہ تھا۔

کلاسیکی شاعری کے دوسرے دور کا بھرپور احاطہ نہیں ہوسکا ہے ۔ سودا (۱۷۸۱ء سے ۱۷۰۶ء) کا کلیات مرتب نہ ہوسکا۔ ۱۹۶۴ء میں ڈاکٹر خورشید الاسلام نے کلام سودا شائع کیا تھا وہ تدوین سے عاری ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے علاوہ ڈاکٹر شمس الدین نے کلیات ۱۹۷۶ء میں شائع کیا ۔ جو مجلسِ ترقی ادب، لاہور کی پیش کش تھی ۔ ڈاکٹر عتیق احمد صدیقی مرحوم کا انتخاب بھی غیر معیاری ہے۔ رشید حسن خاں مرحوم کا انتخاب بہت بہتر اور کافی حد تک اطمنان بخش ہے ۔ وہ تدوین کے کار شناس اور متون کے ماہر تھے۔ ان کے دوسرے کام بھی معتبر اور مفید ہیں ۔ اس کے برعکس ڈاکٹر شارب ردولوی کا انتخاب سب سے زیادہ غلطیوں اور گمراہیوں کا مجموعہ ہے ۔ موصوف نے انتہائی غیر ذمہ داری کا ثبوت فراہم کیا ہے ۔ الحاقی کلام کو بھی اس انتخاب میں جگہ دی گئی ہے ۔ یہ سودا کے ساتھ ہی نہیں بلکہ اُردو ادب کے ساتھ بھی بدمزاقی کی بڑی مکروہ مثال پیش کرتا ہے۔ متن بھی مسخ شدہ پیش کیا گیا ہے ۔ اور وزن سے

خارج اشعار بھی نقل کیے گئے ہیں ۔صحتِ متن اور صحت املا کونظر انداز کیا گیا ہے، یہ مجموعہ نقائص اور مسخ شدہ متن کی مثال ہے۔سودا کی لفظیات پر جے پور سے ڈاکٹر نعیم نے چند سال قبل اچھا مقالہ پیش کیا۔ دو سال قبل علی گڑھ سے بھی کلامِ سودا پر تحقیقی مقالہ لکھا گیا۔ یہ بھی غیر معیاری تھا، دہلی یونیورسٹی میں بھی شرحِ قصائدِ سوداو ذوق پر جو کام ہوا وہ بہت ہی سرسری ہے۔سودا جیسے عہد ساز اور آج تک متاثر کرنے والے آہنگ کے موجد کا کلام تدوین کا متقاضی ہے۔ ہم شکر گزار ہیں پروفیسر نسیم احمد کے جنھوں نے غزلیاتِ سودا مرتب کر کے تدوین کی تاریخ میں پرشکوہ باب کا اضافہ کیا ہے اور تدوین و ترتیب کی ایک بیش بہا تمثیل قائم کی ہے۔اسی طرح ترقی اُردو بورڈ سے مطبوعہ ان کا دیوانِ درد (۱۷۸۵ء سے ۱۷۲۰ء) بھی ایک گراں قدر مثالی تدوین ہے۔اس دور کے دوسرے اہم شاعر کا مختصر کلام بھی تشنۂ تدوین و تکمیل تھا۔ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی اور رشید حسن خاں مرحومین کے مرتبہ دیوانِ درد پر ڈاکٹر نسیم احمد نے بڑے علمی اضافے کیے ہیں ۔تعلیمی حلقوں سے باہر بعض بزرگ اُردو اساتذہ کی کارکردگی یا متن شناسی پر ہنستے تھے ۔شکر ہے کہ ڈاکٹر نسیم احمد کی یہ دونوں تالیفات اُردو اساتذہ کی آبرو کی محافظ قرار دی جاسکتی ہیں۔ایک اہم مخطوطہ کی دریافت کے بعد ڈاکٹر فضل امام رضوی نے دیوانِ درد مرتب کیا تھا۔جس میں متن سے متعلق قابلِ افسوس غلطیاں شامل ہوگئی تھیں۔ان کی نشان دہی بھی ڈاکٹر نسیم نے اپنے تبصرہ میں کی تھی۔کلامِ میر کی شرحیں کئی جلدوں میں لکھی جاسکتی ہیں۔مگر متن کا تعین ہنوز مسئلہ جدید وقدیم بنا ہوا ہے۔مختلف لوگوں نے انتخابات شائع کیے ہیں اور کلیات بھی۔مگر معیاری تدوین کی مثال پیش کر سکے۔تاہم دوسری مطبوعات سے مفید اور بہتر ہے۔ یونیورسٹی سطح پر ڈاکٹر فرید احمد برکاتی نے میر کی فرہنگ اور ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ڈاکٹر جمیل جالبی،

شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر حامدی کاشمیری، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی وغیرہ نے انتقادی ادب کا ایک قابل قدر سرمایہ پیش کیا ہے جو میر شناسی کے تجزیہ کی دعوت دے رہا ہے۔

اسی طرح غالبیات کا بھی جائزہ لیا جانا چاہئے۔ بھلا ہو مولانا عرشی مرحوم کا جنہوں نے ''دیوانِ غالب'' کی تدوین کو ترتیب کا شاہ کار بنا دیا۔ غالب کا فارسی دیوان جسے پروفیسر عابدی (پاکستان) نے شائع کیا وہ بھی مجموعہ اغلاط ہے۔ ہندوستان سے جناب امیر حسن نورانی نے منشی نول کشور سے جو کلیات غالب شائع کرایا وہ بھی ناقص ہے۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے ذوق ونصیر کا کلام مرتب کر کے ایک اچھی مثال قائم کی ہے۔ مومن و ظفر کا کلام ہنوز کسی مردِ تحقیق کا منظر ہے۔ پروفیسر ضیا احمد بدایونی نے دیوانِ مومن ضرور شائع کرایا اور شرح بھی لکھی مگر تدوینِ کلام کا کام نہ ہوسکا۔ ۱۹۷۰ء میں اس کا پانچواں ایڈیشن شائع ہوا تھا۔ غالب پر شور وغوغا بہت ہے وہ بھی بزرگوں کی ذات تک۔ دہلی یونیورسٹی کا شعبۂ اُردو غالب کے مطالعہ پر متوجہ تھا۔ ۱۹۶۵ء سے ۲۰۰۵ء تک صرف ایک طالب علم ڈاکٹر محمد جاوید ہی ''غالبیات کا تنقیدی جائزہ'' کے موضوع پر تحقیق کر سکا۔ وہ بھی راقم کی ایما اور اِصرار پر۔ پروفیسر نذیر احمد اور پروفیسر عابدی میری درخواست پر متفق تھے کہ غالب پر کام کرنے والے طالب علم کو کم سے کم پانچ ہزار کا وظیفہ عنایت کیا جائے۔ موضوع کی منظوری کے بعد دونوں حضرات نے معذرت ظاہر کی۔ اساتذہ کے ساتھ ادارے بھی خواہ مخواہ کے نظریات کے شکار ہیں۔ اس کے برعکس اقبالیات کے جائزے پر اب تک چار کام ہو چکے ہیں اور بے منتِ غیر۔ غالب کے نام پر داغ و دبیر کے لیے دینار و درم کا دفینہ لٹایا جاسکتا ہے۔ مگر مطالعہ غالب کے لیے وظیفے کا اجرا زرِ دختر کی طرح حرام ٹھہرا دیا گیا۔ عصری حالات میں تحقیق تہلکہ برپا کر رہی ہے اور ادبی تحقیق مہلک

قرار دی جا چکی ہے۔

یہ کہتے ہوئے کرب محسوس کرتا ہوں کہ ہماری تحقیق انحطاط سے دو چار ہے۔ خاص طور پر اساتذہ کی فکر مصلوب ہو چکی ہے۔ تن آسانی اور آسایش کی ارزانی نے مطالعے سے نفرت دلا دی ہے۔ کلاسیکی ادب سے گریز اور افسانوی و شعری تجزیہ سے دل بستگی نے ایک تشویش ناک صورتِ حال پیدا کی ہے۔ اس وبائے عام میں رشید و مرشد دونوں مبتلائے آلام ہیں۔ ادبی بصیرت کا فقدان اس قدر ہے کہ قصیدہ و مرثیہ کے ساتھ اب اقبال کو بھی نصاب سے نکالنے کی مہم شروع کی جا چکی ہے۔ ایک مرکزی یونیورسٹی میں پوری فیکلٹی میں پہلی بار پہلا امتیازی مقام حاصل کرنے والے طالب علم کو اقبال پر تحقیق کرنے سے محروم کر دیا گیا۔ طالب علم تحقیق سے ہی دست بردار ہو گیا۔ دہلی اُردو اکیڈمی کی فیض بخشی سے بھی درخواست ہے کہ وہ ہر عنوان اور اشاعت پر امداد و اعانت میں محتاط ہو۔ ہماری تحقیق بیشتر ہے اور بے سمت بھی، اسے صاحب نظر محققوں کی ضرورت ہے۔ اس مذاکرے کی مدد سے آئینِ تحقیق کے آداب مقرر کیے جا سکتے ہیں جسے کم سے کم دار الخلافہ دہلی کی دانش گاہوں میں نافذ کیا جا سکتا ہے۔ کم سے کم دہلوی متون کی باز آفرینی کے لیے۔ تحقیق نہ حرفِ آخر ہے اور نہ جامد۔ مختلف علوم کے ساتھ مخطوطات اور مواد کی دریافت سے پرانے کلیے بدلتے رہتے ہیں۔ اور نئے مباحث بھی سامنے آتے ہیں۔ صحیح کا غلط اور اس کے برعکس ہوتے رہنا تحقیق کے خشت و خمیر میں شامل ہے۔ نتائج سے بے تعلق ہو کر سرگرمیاں جاری رہیں۔ ادبی تحقیق میں متون کی تدوین و تسوید ہماری پہلی ترجیح ہے۔ اسی بنیاد پر تنقید کی فلک بوس عمارت تعمیر کی جا سکتی ہے۔ ادبی مطالعہ میں متون کی اہمیت چند در چند ہوتی ہے۔ اسالیب کے ساتھ افکار کی معنویت بھی اصل عبارت سے ہی مشروط ہے۔ ورنہ ''مجرا اسلام'' کو ''کارِ اسلام'' پڑھا جائے گا اور اس تبدیلیٔ کلام

سے تشویشناک صورتِ حال پیدا ہوتی رہے گی ۔
سورج کی شعاعوں کو گرفتار کرنے کی تنقید ی
ادعائیت کو متن شناسی کی فکر اور فرزانگی میں پہل کرنی
چاہئے۔

اگر نہ سہل ہوں تجھ پر زمین کے ہنگامے
بری ہے مستئی اندیشہ ہائے افلاک

افسانوی تنقید میں نئے پیراڈایم کی جستجو☆

.....آئیڈیالوجی اور تھیم

اُردو افسانے کی تنقید عام طور پر تین خطوط پر گام زن رہی ہے: موضوع، اسلوب و تیکنیک اور سماجی مطالعہ۔ ان خطوط کو اہمیت دینے کے سلسلے میں توازن برقرار نہیں رکھا گیا، موضوع کے مطالعے میں مقابلتاً زیادہ سرگرمی دکھائی گئی ہے اور اسلوبی، تیکنیکی اور سماجی مطالعات اس کثرت سے نہیں ہو سکے ،جس کا مطالبہ اردو افسانہ اپنے فنی تنوع اور سماجیاتی مضمرات کی بنیاد پر کرتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ ہم عموماً فنی و تیکنیکی مسایل سے بھاگتے ہیں۔ دوسری طرف موضوعاتی مطالعے میں بھی سادگی کا یہ عالم ہے کہ اگر افسانے کا موضوع سماج ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ (یہی عالم نفسیاتی اور اساطیری مطالعات کا ہے) حالاں کہ سماجی اور سماجیاتی مطالعے میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سماج اور سماجیات میں۔ ایک ڈھیلا ڈھالا تصور ہے اور دوسرا ایک با قاعدہ تھیوری۔ اور تھیوری سے تو ہمیں خدا واسطے کا بیر ہے! بایں ہمہ افسانوی تنقید، اپنی حدوں میں قید رہنے کے باوجود

☆ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، لاہور یونیورسٹی، پاکستان

بعض اہم کارنامے سرانجام دینے میں کام یاب ہوئی ہے۔اسے بھی ایک کارنامہ ہی کہنا چاہیے کہ اُردو کی افسانوی تنقید اُردو افسانے کو کچھ نئے زاویوں سے سمجھنے کی ضرورت کا احساس ہی نہیں تحریک بھی دلاتی ہے۔

اب افسانوی تنقید ،جسے بیانیات کا نام ملا ہے،اپنامدارایک ثنویت پر رکھتی ہے۔وہ افسانے اور دیگر ہر طرح کے بیانیے کو''سٹوری'' اور ''ڈسکورس''میں تقسیم کرتی ہےاور ہر قسم کے افسانوی مطالعات اس ثنویت کی بنیاد پر کرتی ہے۔سادہ طور پر،کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلہ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے کو محیط ہے۔کہانی اگرافسانے کا واقعاتی جزرومد ہےتو ڈسکورس اس کوممکن بنانے والی لسانی قوت اورحکمتِ عملی ہے۔روایتی افسانوی تنقید کہانی کو''بادشاہ مرا تو ملکہ بھی مرگئی'' سے زیادہ نہیں سمجھتی اور پلاٹ کو''بادشاہ مرا تو اس کے غم میں ملکہ بھی گھل گھل کر مر گئی'' سے آگے خیال نہیں کرتی۔اس کی نظر میں گویا واقعات کا زمانی ترتیب میں کوئی بھی سلسلہ کہانی ہے جب کہ زمانی ترتیب میں اگر علت ومعلول کا سلسلہ بھی قایم ہو جاے تو یہ پلاٹ ہے،مگر اب کہانی کو ایک نیا پیرا ڈایم کہا جانے لگا ہے۔والٹر فشر اسے Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں ،سماجی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے،اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور رد عمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیرا ڈایم ہے جو منطقی پیراڈایم سے مختلف ہے۔ہر چند اسے ایک ابلاغی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہےاور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود سے زیادہ ایک بیانیہ وجود ہے،وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دلایل کے بجاے بیانیے اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔مگر بیانیہ پیراڈایم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر

آتی ہے۔انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر سماج اورکائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہےاورافسانے یابیانیے کوانسانی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے،ایک ایسی سچائی جو اس کے ہرسماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اور ڈسکورس افسانے کا فقط اسلوب نہیں،افسانے کے راوی اور بیان کنندہ کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں بہت کچھ گندھا ہوتا ہے۔سادہ اور سرسری قرات کرنے والےنقادوں(جن کا جم غفیر ہے) کا المیہ یہ ہے کہ انھیں افسانہ محض کسی سماجی ،نفسیاتی ،سیاسی ،تاریخی ،تہذیبی یا تخیلی صورتِ حال کا، براہ راست یا علامتی طور پرترجمان دکھائی دیتا ہے یاافسانہ نگار کے''ورلڈ ویو'' کا نمایندہ نظر آتا ہے۔اس وضع کی افسانوی تنقید،اپنے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود،افسانے کوسماجی ،نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھرافسانہ نگار کی ڈائری ثابت کرنے کے علاوہ کوئی خدمت سر انجام نہیں دیتی۔افسانوی آرٹ میں انسانی وسماجی حقیقت ،اس حقیقت کی کتنی ہی زیریں و بالائی سطحیں اورالتباسی،تخیلی اور'تشکیلی' شکلیں سمائی ہوتی اوران کی ترسیل کے طور موجود ہوتے ہیں۔ ان کی طرف کم ہی دھیان دیا گیا ہے ۔بہ ہرکیف بیانیہ پیراڈایم اورڈسکورس میں جوعناصر گندھے ہوتے ہیں،ان میں اہم ترین آئیڈیالوجی اورتھیم ہیں۔

افسانے میں ان کی اہمیت کے کئی زاویے ہیں۔ایک یہ کہ ان کی مدد سے افسانے کی ''سائنس'' تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے: افسانے کے''کیا''اور''کیوں کر'' کا جواب دیا جا سکتا ہے،ایک نئی مگرزیادہ بامعنی سطح پر۔دوسرا یہ کہ اردوافسانے کی نوع بندی کی جاسکتی ہے۔حقیقت یہ کہ اردو میں گزشتہ ایک صدی میں تین قسم کے ہی افسانے لکھے گئے ہیں۔اردوافسانہ یا تو آئیڈیالوجی

کی بنیاد پر لکھا گیا ہے، یا تھیم کی اساس پر یا پھر ان دونوں کے بغیر۔ آخری قسم کا افسانہ وہ ہے جو تفریحی نوعیت کا ہے۔ اس میں کہانی ، پلاٹ تو ہے، مگر ڈسکورس نہیں ہے۔ کسی ''بیانیاتی معمے'' کو پیش اور رفتہ رفتہ حل کرنے کو کوشش اور قاری کے جذبہِ تجسس اور حیرت کو بے دار کرنے کی سعی تو کی گئی ہے، مگر کسی بھی نوع اور سطح کی ''بصیرت'' کی پیش کش اور اس کی تعبیر کا سامان نہیں ہے جو دوسری قسم کے افسانوں کی لازمی شرط ہے۔

اُردو افسانے کی چنیدہ مثالوں میں (جنھیں نمایندہ تصور کر کے پیش کیا جاے گا) آئیڈیالوجی اور تھیم کی صورتِ حال کی وضاحت سے پیش تر ان دونوں کی تھوڑی سی نظری بحث مزید گوارا کر لیجیے۔

آئیڈیالوجی اور تھیم میں فرق اور تعلق کی بحث شاید ہی اٹھائی گئی ہو، حالاں کہ اردو افسانے کی ''روح'' تک پہنچنے کے لیے یہ بحث ناگزیر ہے۔

آئیڈیالوجی اجتماعی اور تھیم انفرادی ہے۔ پہلی تشکیل اور دوسری تخلیق ہے۔ آئیڈیالوجی ایک سماجی گروہ کا وہ مخصوص نقطہِ نظر، عقیدہ ، نظام اقدار ہے جو ایک طرف اسے فکری سطح پر منظّم کرتا اور اسے گروہی شناخت دیتا ہے دوسری طرف اردگرد کی حقیقتوں کی تفہیم کا فریم ورک اور ان حقیقتوں کے سلسلے میں رد عمل ظاہر کرنے کا میدان مہیا کرتا ہے۔ کوئی نقطہِ نظر آئیڈیالوجی اس وقت بنتا ہے، جب اسے تاریخی اور فطری بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ واضح رہے کہ کوئی نقطہِ نظر واقعی فطری اور تاریخی ہوسکتا ہے اور یہ کسی سماجی گروہ کو منظّم بھی کرسکتا ہے۔ لہذا کسی دوسرے اور آئیڈیالوجیکل نقطہِ نظر میں لطیف فرق یہ ہے کہ آخرالذکر تاریخی اور فطری ہوتا نہیں، اسے ایسا بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی صورت میں ہی آئیڈیالوجی اپنی ناگزیر اور بہترین ہونے کا یقین ابھارتی ہے۔ آئیڈیالوجی میں نقطہ نظر کے ''غیر تاریخی'' ہونے کو دبایا جاتا ہے تاکہ اس سے وہ مقاصد حاصل کیے

جاسکیں جو کسی نقطۂ نظر کے تاریخی ہونے سے حاصل کیے جاتے ہیں۔آئیڈیالوجی ایک طرح سے تاریخ کا استحصال کرتی ہے۔اردو میں اس کی مثال مارکسی فکر کی ہے۔یہ اردو میں کسی حقیقی تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا نہیں ہوئی تھی، یہ ایک ایسے تاریخی مرحلے پر اُردو میں داخل ہوئی تھی جب ہمارا سماج سامراج کے خلاف مزاحمت کے حقیقی جذبات سے لبریز تھا ،لہذا اسے ایک تاریخی ناگزیریت کے طور پر فروغ دینے میں کوئی دقت نہ ہوئی اور سماج کے ایک بڑے گروہ نے خود کو مارکسی آئیڈیالوجی کی رو سے فکری سطح پر منظّم اور مشخص کرلیا۔اس کے مقابلے میں تھیم تخلیق کار کا انفرادی موقف ہے اور یہ اسی صورت میں قایم ہوسکتا ہے، جب تخلیق کار اپنے عصر کے کسی مخصوص سماجی گروہ سے فکری اور عقیدتی سطح پر وابستہ ہونے اور اس کی نظر سے دنیا کی تفہیم وتعبیر کے بجائے ایک اپنی ''نظر'' پیدا کرنے میں کام یاب ہو۔ ہر چند آخری تجزیے میں کوئی ''نظر'' یک سر انفرادی نہیں ہوتی ،اس کا ماخذ تاریخ یا معاصر فکر میں کہیں نہ کہیں تلاش کیا جا سکتا ہے،مگر آئیڈیالوجی اور تھیم میں فرق یہ ہوتا ہے کہ تھیم کو آئیڈیالوجی کی مانند ''تاریخی اور فطری'' بنا کر پیش نہیں کیا جاتا؛ اسے انسان، سماج ،کائنات کی تفہیم کے ایک امکان کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔آئیڈیالوجی لازماً ایک سماجی گروہ کی فکری حلیف ہوتی اور اس کے استحکام کے لیے کوشاں ہوتی ہے، جب کہ تھیم کسی ایک سماجی گروہ کی محدودیت سے اوپر اٹھ کر انسانی فہم اور بصیرت میں اضافے کا موید ہوتا ہے۔نیز آئیڈیالوجی میں تائید وتقلید کا عنصر ہوتا اور تھیم میں انکار وتنقید کی روش ہوتی ہے۔ یہاں ایک ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔بعض اوقات آئیڈیالوجی میں انکار وتنقید کے عناصر ہوتے ہیں، جیسے مارکسی آئیڈیالوجی میں کثرت سے ہیں، مگر جب آئیڈیالوجی قایم ہو جاتی اور ایک سماجی گروہ اس کی مدد سے منظّم ہو جاتا ہے تو انکار وتنقید کی بھی تائید وتقلید ہونے لگتی ہے، یعنی

انکار وتنقید کا عمل انھی خطوط پر اور انھی پیراڈیم کے تحت ہوتا ہے جو آئیڈیالوجی میں موجود ہوتے ہیں۔ادھر تھیم اپنے خطوط اور پیراڈیم وضع کرتا ہے،مگر اس بات پر زور دیے بغیر کہ ان کی تقلید کی جاے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس میں انسانی فکر کو مہمیز کرنے کا سامان بہ ہر حال ہوتا ہے،جس کی وجہ سے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اب سوال یہ ہے کہ افسانے میں آئیڈیالوجی اور تھیم کی شناخت کیوں کر کی جا سکتی ہے؟ درج ذیل خطوط اور سوالات کی روشنی میں افسانے کا تجزیہ اس شناخت کو ممکن بنا سکتا ہے۔

☆افسانے کا ''نقطۂ نظر''(view point) کیا ہے؟ واحد متکلم یا ہمہ بین ناظر ہے؟ نیز افسانے کا بیان کنندہ افسانوی عمل میں شریک ہے یا غیر جانب دار ہے؟

☆ کرداروں، واقعات یا صورتِ حال کی وضاحت وتعبیر کرتے ہوے کیا موقف اختیار کیا گیا ہے؟

☆افسانے کے ڈسکورس میں کس بات کی وضاحت کی گئی ہے اور کس بات کو مخفی رکھا گیا یا ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے؟

☆افسانے کا موٹف کیا ہے؟ یعنی کون سی بات یا جملہ یا لفظ افسانے میں تکرار کے ساتھ آتا اور افسانے کے موضوع کی تنظیم کرتا ہے؟

☆افسانے میں Mythos کی صورت کیا ہے؟ یعنی وہ کیا بات یا جملہ ہے جو پورے افسانے میں ایک آدھ بار آتا ہے،مگر افسانے کے موضوع کی یک سر نئی مگر افسانوی عمل سے پوری طرح ہم آہنگ تعبیر کرنے میں مدد دیتا ہے۔

اردو افسانے کی صد سالہ تاریخ میں آئیڈیالوجی اور تھیم متوازی طور پر موجود رہے ہیں۔اس حقیقت کے باوجود کہ اردو افسانہ رومانیت، ترقی پسندی، جدیدیت، نوترقی پسندی اور نو جدیدیت یا مابعد جدیدیت ایسی تحریکوں کی زد پر رہا ہے۔اصولاً ہر تحریک اپنی اصل میں یا اپنے

مضمرات میں آئیڈیالوجیکل ہوتی ہے،اس لیے سادہ طور پرتوان تحریکوں کے زمانے میں لکھے گئے افسانے کوآئیڈیالوجیکل قرار دیا جاسکتا ہے۔یعنی کہا جاسکتا ہے کہ بیسویں صدی کی تیسرے دہے سے چھٹے دہے تک لکھا گیا افسانہ ترقی پسند آئیڈیالوجی کا علم بردار اور حلیف ہے اور چھٹی اور ساتویں دہائی کا افسانہ جدیدیت کی آئیڈیالوجی کو مستحکم کرتا ہے۔مگر ،ظاہر ہے، یہ نہ اردو افسانے سے انصاف ہے اور نہ افسانہ نگاروں سے۔اس صورت میں اردو افسانہ اپنے عہد کی حاوی آئیڈیالوجی کا مثنٰی بن کر رہ جاتا ہے۔

اصل سوال یہ ہے کہ اردو افسانے میں آئیڈیالوجی اور تھیم کی کارفرمائی کی کیا کیا صورتیں ہیں؟اس ضمن میں پہلی بات یہ کہ کہیں تو آئیڈیالوجی اپنی واشگاف صورت میں پیش ہوئی ہے، کہیں مخفی صورت میں اور کہیں آئیڈیالوجی اور تھیم ایک دوسرے میں گندھ گئے ہیں۔قابل ذکر بات یہ ہے کہ اردو افسانہ ان دونوں کے حوالے سے تنوع کا مظاہرہ کرتا ہے۔

سعادت حسن منٹو کے بیش تر افسانے تھیم پر مبنی ہیں۔منٹو کا افسانوی عمل کسی سماجی یا ادبی گروہ کا حلیف بننے سے انکار کرتا اور ایک نیا اور منفرد تھیم تخلیق کرتا ہے۔اس امر کی ایک عمدہ مثال ان کا افسانہ *جانکی* ہے۔واحد متکلم کے ''نقطۂ نظر'' میں لکھے گئے اس افسانے کا موضوع ''عورت کی محبت'' ہے اور تھیم یہ ہے:'' عورت ایک آزاد و خود مختار وجود ہے۔وہ محبت کے فیصلے آزادانہ طور پر کرتی ہے اور اپنی ہر محبت میں پرخلوص ہوتی ہے۔'' واضح رہے کہ موضوع اور تھیم میں فرق ہوتا ہے اور اس فرق کا لحاظ اکثر نہیں رکھا گیا۔کسی افسانے کا موضوع ایک عام سچائی، رویہ، قدر، مسئلہ کچھ بھی ہوسکتا ہے۔اس لیے موضوع سے کسی افسانے کے امتیاز کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔اس کے مقابلے میں تھیم خاص ہوتا ہے ۔جیسے اس افسانے کا موضوع ''عام''

ہے، جب کہ تھیم خاص ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہر خاص تھیم میں ایک عمومی صداقت یا اصول بننے کا امکان ہوتا ہے۔

کبھی تھیم افسانے میں کسی مکالمے یا افسانے کے بیان کنندہ کی پیش کی گئی تعبیر میں بیان ہو جاتا ہے اور کبھی یہ پورے افسانے میں ریزوں کی صورت بکھرا ہوتا ہے اور اسے تنکا تنکا جمع کرنا پڑتا ہے، تاہم تھیم کی تائید افسانے کی مجموعی صورتِ حال سے ہوتی ہے۔ جانکی تین مردوں: عزیز، سعید اور نرائن سے محبت کرتی ہے۔ عزیز اور سعید سے بیک وقت اور نرائن سے اس وقت جب عزیز اور سعید اسے چھوڑ جاتے ہیں۔ افسانے میں جانکی کی پہلی دو محبتوں کی تفصیل ملتی ہے اور تیسری محبت کی محض قوی شہادت پیش کرنے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ جانکی کا بہ یک وقت دو مردوں سے محبت کرنا اور ان سے مایوس ہونے کے بعد پھر نرائن کی محبت میں مبتلا ہونا، سماج کی حاوی اخلاقی آئیڈیالوجی کی رو سے سخت معیوب بات ہے۔ جانکی کا طرزِ عمل مشرقی عورت کے اس تصور سے بری طرح متصادم ہے، جس کے مطابق عورت زندگی میں فقط ایک مرتبہ محبت کرتی اور پھر پوری عمر اس محبت کے استحکام یا اس کی یاد میں بہ خوشی بسر کر دیتی ہے۔ یلدرم اور نیاز کے افسانے عام طور پر اسی تصور کو پیش کرتے ہیں۔ منٹو اس افسانے میں اس تصور کو بلند بانگ انداز میں ردّ کرنے کا بیانیہ پیش کیے بغیر، اس کے بر عکس تصور پیش کرتے ہیں۔ اس تصور کے مطابق عورت ایک وقت میں ایک سے زائد مردوں سے محبت کر سکتی ہے اور اپنی ہر محبت میں ایک جیسی گرمیِ جذبات کا مظاہرہ کر سکتی ہے۔ جانکی جس اخلاص کے ساتھ عزیز کو خط لکھتی ہے، اسی اخلاص کے ساتھ سعید کو ٹیلی گرام پہ ٹیلی گرام بھیجتی ہے اور اسی گرمیِ جذبات کا مظاہرہ وہ نرائن کی زینتِ آغوش بننے کی صورت میں کرتی ہے۔

اگر اس تھیم کو منٹو کے پورے افسانوی

بیانیے سے ہٹ کر دیکھیں تو جانکی ایک عیاش عورت کے طور پر سامنے آتی ہے،لیکن اگر اسے افسانے کے بیانیاتی تناظر میں دیکھیں تو وہ محض ایک جوان عورت ہے جو اپنی ذات کا اثبات ایک مرد کے ساتھ پر خلوص رشتے کی صورت میں دیکھتی ہے۔اس کے لیے اصل اہمیت ''پر خلوص رشتے'' کی ہے۔یہ رشتہ اس کے لیے ایک ایسے چراغ کی مانند ہے جس کے سامنے مرد کا انفرادی وجود پرچھائیں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔جانکی کے نزدیک تینوں مردوں کی انفرادی شخصیتیں ایک لحاظ سے بے معنی ہیں۔عزیز شادی شدہ ہے،سعید عیاش اور بدمزاج ہے،نرائن کی سرے سے کوئی شخصیت ہی نہیں ہے۔اگر اس تھیم کو ذرا مزید گہرائی میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ خود جانکی کی شخصیت تو ہے،مگر وہ اسے اپنے رشتوں میں آڑے نہیں آنے دیتی۔افسانے میں جب وہ یہ کہتی دکھائی گئی ہے:''سعادت صاحب میں پوچھتی ہوں،اس میں جرم کی کون سی بات ہے،اپنی ہی تو یہ چیز ہے اور قانون بنانے والوں کو یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ بچہ ضایع کرتے ہوے تکلیف کتنی ہوتی ہے۔''۔۔تو یہاں وہ اپنی شخصیت کا ہی اظہار کرتی ہے،اور یہ شائبہ بھی ہوتا ہے کہ یہ ایک مضبوط اور انحراف پسند شخصیت ہے۔ایک دوسرے زاویے سے جانکی کا یہ بیان اس کے آیندہ اعمال کو بنیاد اور جواز بھی مہیا کرتا ہے۔نیز وہ عزیز،سعید اور نرائن سے تعلق میں کسی بھی وقت اپنی ''انحراف پسند شخصیت'' کو نہ تو مقابل لاتی ہے اور نہ اس کے استحکام کی کسی کوشش میں مصروف نظر آتی ہے۔حقیقت یہ ہے کہ خود اپنی اور تینوں مردوں کی شخصیتوں کو پس پشت ڈالنے کا مطلب یہ باور کرانا ہے کہ مرد عورت کے رشتے میں شخصیت منہا ہو جاتی ہے۔مبادا غلط فہمی پیدا ہو یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کردار اور شخصیت میں نہایت نازک فرق ہوتا ہے،اور یہ فرق نظر انداز کرنے سے افسانے کی تفہیم میں خاصی گڑبڑ ہو جاتی

ہے۔جانکی شخصیت رکھتی ہے اور افسانے کا کبیری کردار(Protagonist) ہےاور یہ دونوں باتیں ایک دوسرے سے مربوط ہونے کے باوجود مترادف نہیں ہیں۔قسم کے اعتبار سے وہ مدوّر کردار (Round Character) ہے۔گویا ایسا کردار جس کے اوصاف پے چیدہ اور ہماری عمومی فکر کی طرز کو چیلنج کرنے والے ہیں۔ہم آسانی کے ساتھ جانکی کے کردار پر کوئی حکم نہیں لگا پاتے۔وہ ہمارے عورت کے روایتی تصور پر ضرب لگانے کے باوجود ہمارے دل میں اپنے لیے نفرت نہیں ابھارتی۔ہم اندر سے ایک قسم کی ٹوٹ پھوٹ کے علی الرغم اسے بھلانے،نظر انداز کرنے یا مسترد کرنے پر خود کو آمادہ نہیں کر پاتے۔وہ ہمارے دل میں اپنے لیے ہم دردی نہیں ابھارتی،مگر حقارت کو بھی تحریک نہیں دیتی۔یہی اس کردار کی پے چیدگی ہے۔دوسری طرف اس کی شخصیت مدوّر نہیں،چپٹی (Flat) ہے،یعنی اس کے اوصاف کو آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔شخصیت،ایک انفرادی نقطۂ نگاہ کا دوسرا نام ہے۔جانکی کا نقطۂ نگاہ اپنے وجود کی خود مختاری کو منوانے سے عبارت ہے۔وہ اپنے جسم اور وجود کو اپنی ملکیت سمجھتی ہے،اور اس ملکیت کے سلسلے میں وہ سماج اور اس کی اخلاقیات کی حاکمیت کو قبول کرنے سے انکار کرتی ہے۔مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ وہ بہ طور کردار اپنی خود مختاری پر اصرار کے بجاے اس کی قربانی دیتی ہے اور اسی بنا پر اپنے رشتوں کو نبھانے میں کام یاب ہوتی ہے۔ یہاں ایک لمحے کے لیے اگر آپ علی عباس حسینی کی میلہ گھومنی کو ذہن میں لائیں تو کردار اور شخصیت کا فرق مزید آئنہ ہو جاتا ہے۔میلہ گھومنی کا کردار کسی حد تک مدوّر تو ہے،مگر اس کی کوئی شخصیت نہیں ہے۔دوسرے لفظوں میں وہ محض ایک کردار ہے، جس کی شخصیت کی نمو ہوئی ہی نہیں۔وہ افسانے میں اپنے کردار کے اعتبار سے جانکی سے کافی مشابہت رکھتی ہے،وہ بھی تین مردوں سے وابستہ دکھائی گئی

ہے: درزی، منو اور گاؤں کے کسان سے، مگر اسے اپنے وجود کی خود مختار حیثیت کا شعور نہیں اور نہ ہی اپنے وجود کے ''بے بس کر دینے والی سماجی، جنسی قوتوں'' کے ماتحت ہونے کی آگاہی ہے۔ آگاہی شخصیت کی شرطِ اوّلین ہے۔

ہر تھیم ایک منفرد اور مخصوص زمانی و مکانی صورتِ حال میں پیش ہوتا اور تشکیل پاتا ہے، اس لیے خاص ہوتا ہے مگر اس میں اپنے حدود کو پھلانگنے کے ''نشانیاتی امکانات'' ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو یہ تھیم نہیں، آئیڈیالوجی ہے۔ نشانیاتی امکانات کو علامتی معنیاتی امکانات سے ممیّز کرنے کی ضرورت ہے۔ نشانیاتی امکانات، تھیم میں مضمر خیال، تصور کو تھیم کی بنیادی منطق سے وابستہ رکھتے ہوے، پھیلانے کے عمل سے عبارت ہیں، جب کہ علامتی امکانات میں، علامت کی بنیادی منطق کو بھی پھلانگا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تھیم کی جب تعمیم کی جاتی ہے، اس کی خصوصیت کو عمومیت میں بدلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو یہ سارا عمل تھیم کی اس بنیادی منطق کے اندر رہوتا ہے جو ''مخصوص زمانی و مکانی صورتِ حال'' سے عبارت ہے۔ اردو کی افسانوی تنقید میں افسانوں کے تجزیوں اور تعبیروں میں اس اصول کی ہرگز پروا نہیں کی جاتی اور افسانوں کی من مرضی کی تعبیریں کی جاتی ہیں۔ اور پھر یہ سوچنے کی زحمت بھی نہیں کی جاتی کہ ایسا کرنا افسانوی متن کا استحصال ہی نہیں، انسانی فکر کے ساتھ ایک بڑا کھلواڑ بھی ہے۔ افسانے کی ہر صورتِ حال علامتی نہیں ہوتی۔ بہ ہر کیف اگر جانکی کے تھیم کی تعمیم کریں، یعنی اس کے نشانیاتی امکانات کی دریافت کریں تو تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ عورت ایک خود مختار وجود ہے۔ دوسری یہ کہ مرد عورت کے جذباتی و جنسی رشتے میں خلوص اس وقت پیدا ہوتا ہے جب دونوں کی شخصیتیں منہا ہو جائیں۔ اگر اس رشتے میں ایک یا دونوں فریق اپنے انفرادی و شخصی وجود کو برقرار اور مستحکم رکھنے کی سعی کریں تو ان کا

نفرادی وجود تو شاید برقرار رہ جائے اور اس کی نشو ونما بھی ہو جائے، مگر یہ رشتہ خلوص سے محروم ہو جائے گا۔ دوسری یہ بات متبادر ہوتی ہے کہ انسان جب بھی کسی رشتے میں بندھتا ہے تو اپنے اس جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے، جو اس رشتے کی عدم موجودگی میں اس کی شناخت سب سے اہم یافت ہوتا ہے۔ زبان سیکھنے سے لے کر کسی گروہ کا حصہ بننے یا کسی سماجی، سیاسی، انتظامی کمیونٹی میں شامل ہونے کے عمل میں یہ بات مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں، ایک وقت میں ایک بات کا اثبات ہوتا ہے: آدمی کی شخصیت وانفرادیت کا یا رشتے کا۔

اب اگر غور کریں تو *جانکی* کے تھیم کی یہ تعمیم ہمیں ایک نازک صورتِ حال سے دوچار کرتی ہے۔ تعمیم کے نتیجے میں جو دو باتیں سامنے آئی ہیں، ان کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ عمومی صداقت ہیں یا اصول؟ اخلاقی قدر ہیں یا ایک ایسی صداقت کا اظہار جو موجود اور کارفرما تو ہے، مگر جس سے ہم عام طور پر آگاہ نہیں ہوتے؟ اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان سوالوں کے معقول جواب تک کیسے پہنچا جا سکتا ہے؟

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ صرف بیانیہ پیراڈایم کے ذریعے ہی ہم مذکورہ نازک صورتِ حال سے عہدہ برا ہو سکتے ہیں۔ بیانیہ پیراڈایم کی اہم شرط ''بیانیہ استدلال'' ہے، جو عقلی استدلال سے مختلف ہے۔ بیانیہ استدلال، بہ قول والٹر فشر، تنظیم (coherence) اور مطابقت (fidelity) سے عبارت ہے۔ یعنی بیانیے کے تمام اجزا (واقعات، بیانات، اطلاعات وغیرہ) میں ربط و تنظیم ہو اور بیانیے اور بیانیے سے باہر کی صورتِ حال میں کسی نہ کسی سطح کی مطابقت ہونی چاہیے۔ باہر کی صورتِ حال میں قارئین سے لے کر ان کے تصورات و توقعات اور اشیا و مظاہر کے جاننے سمجھنے کے طریقے تک، سب شامل ہے۔ ظاہر ہے عقلی استدلال اس سے مختلف ہوتا ہے اور

اس میں یہ باتیں بہ طور شرایط شامل نہیں ہوتیں۔

بیانیہ استدلال کی اس وضاحت کی روشنی میں غور کریں تو جانکی کے تھیم کی تعیم سے حاصل ہونے والی پہلی بات ایک نیم فلسفیانہ اصول ہے۔ بشر مرکزیت فلسفے نے انسان کو ایک منفرد ہستی قرار دیا ہے، جو اپنے وجود سے متعلق تمام فیصلے کرنے میں آزاد ہے۔ افسانے میں یہ اصول اپنے فلسفیانہ پس منظر کے ساتھ ظاہر نہیں ہوا، بلکہ بیانیہ پیراڈایم کے اندر پیش ہوا ہے۔ اسے ایک عام فلسفیانہ اصول، جس کا اطلاق تمام انسانوں پر ہوتا ہو، کے بجاے ایک خاص پس منظر کی عورت کی نسبت سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ عورت سماجی بندھنوں سے نئی نئی آزاد ہوئی ہے: اسے پشاور سے بمبئی تک اکیلے سفر کرنے اور فلمی دنیا میں قسمت آزمانے اور مردوں سے آزانہ اختلاط کی آزادی ملی ہے۔ وہ اپنی آزادی کا شعور رکھتی، اس شعور کا اظہار کرتی اور اسے اپنے آزادانہ فیصلے کرنے میں بروے کار بھی لاتی ہے، مگر اس ردّعمل کو بھی اپنے شعور سے برابر متصادم دیکھتی ہے، جو اس کی آزادی کے ضمن میں سماج ظاہر کرتا ہے۔ اسی تصادم کے جواب میں وہ اپنی خود مختاری کا اعلان کرتی ہے۔ لہٰذا جانکی کے تھیم کی عمومیت انسانی انا کی خود مختاری کے ایک عام فلسفیانہ اصول سے عبارت نہیں، بلکہ مذکورہ سماجی صورتِ حال میں مقید نسوانی شخصیت کی خود مختاری کا اصول ہے۔ اسے مذکور سماجی صورتِ حال میں محصور عام انسانی شخصیت کی خودمختاری بھی قرار نہیں دیا جاسکتا، اس لیے کہ جانکی اپنے جینڈر سے اوپر اٹھنے کا امکان نہیں رکھتی۔ جب کہ اس افسانے کے تھیم کا دوسرا پہلو اخلاقی قدر ہے۔ اس لیے کہ ہر وہ قدر اخلاقی ہوتی ہے، جس میں کسی نہ کسی درجے میں سماجی افادیت ہو، جو سماج میں افراد کے رشتوں کو مستحکم اور مفید بناتی ہو اور یہ ایک اخلاقی قدر ہے کہ فرد کسی رشتے کے وجود اور بقا کی خاطر اپنی شخصیت کو بالاے طاق رکھے۔ جب

کہ تیسری بات ایک ایسا اصول ہے جو سماجی میکانزم میں کارفرما تو ہے مگر جو نظروں سے اوجھل ہے۔اس لیے اس افسانے کا تھیم اپنی تعمیمی صورت میں ہمیں اپنے سماجی عمل کی تفہیم میں مدد دیتا ہے،مگر بیانیہ استدلال کے ذریعے۔چوں کہ یہ ایک اصول ہے ،اس لیے یہ ہمیں یہ اختیار بھی دیتا ہے کہ ہم اسے اختیار کریں یا مسترد۔ہم اپنی شخصیت کا اثبات کریں یا اپنے سماجی رشتوں کا۔اس سے آگے اس افسانے کی نشانیاتی حدود ختم ہو جاتی ہیں ۔یعنی یہ افسانہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ آدمی کے لیے احسن صورت کیا ہے؟اپنی شخصی نمو یا سماجی سالمیت۔

اب تک تھیم کے تجزیے میں زیادہ تر کہانی پر انحصار کیا گیا ہے اور افسانے کے دوسرے ''حصے'' ڈسکورس کی طرف کم رجوع کیا گیا ہے۔واضح رہے کہ تھیم ہو یا آئیڈیالوجی،دونوں کے تجزیے میں کہانی اور ڈسکورس اہمیت رکھتے ہیں ،تاہم یہ اہمیت یکساں نہیں ہوتی۔یہ درست ہے کہ ہر افسانہ،کہانی اور ڈسکورس پر مشتمل ہوتا ہے،مگر ہر افسانے میں دونوں کی کارفرمائی کا عالم یکساں نہیں ہوتا۔بعض میں کہانی اور بعض میں ڈسکورس حاوی ہوتا ہے۔ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی افسانے کی کہانی عمدہ،مگر اس کا ڈسکورس ناقابلِ رشک ہوتا ہے:افسانے میں واقعات کا انتخاب،ان کا باہمی ربط،اچانک اور متوقع طور پر وقوع پذیر ہونے والے ''موقف نما واقعات'' قاری کو متوجہ اور متاثر کرتے ہیں،مگر ان کے بیان،راوی کی تعبیروں اور تبصروں میں فنی اور نفسیاتی بصیرت کی افسوس ناک کمی ہوتی ہے ۔مقبولِ عام فکشن اس امر کی سب سے بڑی مثال ہے۔لہٰذا افسانوی تجزیے میں یہ دیکھنا لازم ہوتا ہے کہ کس افسانے میں کہانی ،ڈسکورس پر غالب ہے اور کہاں اس کے برعکس صورت ہے۔*جانکی* کے تجزیے میں اگر کہانی پر انحصار زیادہ کیا گیا ہے تو اس کی وجہ ظاہر ہے۔کہانی اور ڈسکورس کی باہمی صورتِ حال کو سمجھے بغیر محض

کہانی، یا فقط ڈسکورس پر انحصار کرنے سے افسانے کی فنی و جمالیاتی قدر اور اس کے معنیاتی ابعاد نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ اس اعتبار سے موزوں افسانہ ہے کہ اس میں ڈسکورس، کہانی پر حاوی ہے۔ اس مفہوم میں کہ اس افسانے کی معنوی کائنات کی تشکیل میں کہانی سے زیادہ، کہانی کے بیانیہ عمل، کرداروں کے بیانات اور راوی (جو واحد غائب، غیر جانب دار اور ہمہ بین ہے) کی تعبیرات، کا حصہ ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا موضوع 'تقسیمِ ہند' ہے۔ اسے بعض نے 'آزادیٔ ہند' بھی کہا ہے، جو درست نہیں، اس لیے کہ ایک تو تقسیمِ ہند اور آزادیٔ ہند کے معنوی تلازمات میں کافی فرق ہے، اس کے باوجود کہ یہ دونوں باتیں بہ یک وقت ممکن ہوئیں: ایک کا مفہوم سیاسی اور قومی ہے تو دوسرے کے مفہوم میں ثقافتی، مذہبی تلازمات کا غلبہ ہے۔ اور قومی مفہوم بھی کوئی سادہ اور یک جہت مفہوم نہیں ہے۔ اس کی تہ میں وہ جغرافیائی اور مذہبی تصوراتِ قومیت موجود ہیں جو آزادیٔ ہند کی تحریک کے دوران میں کارفرما تھے۔ یہاں یہ سوال اٹھانا بے محل نہیں کہ منٹو نے *ٹوبہ ٹیک سنگھ* میں تقسیمِ ہند کو آزادیٔ ہند پر ترجیح کیوں دی؟ اس کا سیدھا سادہ جواب یہ ہے کہ ترجیح کا معاملہ ہمیشہ اقداری اور آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے، مگر منٹو کا بہ طور افسانہ نگار کمال یہ کہ اس نے اپنے عہد کی سیاسی قومی فضا کے معاملے میں ایک آئیڈیالوجیکل موقف تو اختیار کیا، مگر اپنے افسانوی بیانیوں پر اس موقف کا بوجھ نہیں لادا۔ وہ اپنے افسانے کو آئیڈیالوجی کا ترجمان یا آئیڈیالوجی کی تشہیر کا ذریعہ نہیں بناتے۔ ان کے یہاں آئیڈیالوجی افسانوی متن سے باہر، ایک ترجیحی شعور کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ اور افسانہ تھیم پر مبنی ہوتا ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ *ٹوبہ ٹیک سنگھ* کو ایک آئیڈیالوجیکل متن کے طور پر پڑھا گیا ہے اور اس

کے موضوع کو تقسیم کے بجائے، محدود طور پر آزادیٔ ہند قرار دیا گیا ہے۔اس رویے کو متن کی 'آزادی' پر نقاد کے شب خون مارنے کی کوشش کے علاوہ کیا نام دیا جا سکتا ہے! *ٹوبہ ٹیک سنگھ* بلاشبہ تھیم کا افسانہ ہے۔اور اس کا تھیم ہے:'' آدمی کا وجود اور شناخت اس دھرتی کے مرہون ہیں، جہاں وہ پیدا ہوتا ہے۔اس دھرتی کی تقسیم سے آدمی کا وجود اور شناخت ،تقسیم کے اس بحران کا شکار ہوتے ہیں ،جس سے آدمی سمجھوتا کر سکتا ہے نہ اس سے باہر نکل سکتا ہے۔''

یہ تھیم ،فلسفے کے قبل تجربی اصول (a priori) کی مانند نہیں ہے، جسے من مرضی کا نتیجہ اخذ کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔اگر ایسا ہوتا تو اس افسانے کو بآسانی آئیڈیالوجیکل افسانہ قرار دیا جا سکتا تھا۔اصل یہ ہے کہ یہ تھیم افسانے کے ڈسکورس میں اسی طرح سرایت کیے ہوے ہے جس طرح برف میں پانی!کسی افسانے میں آئیڈیالوجی کی کارفرمائی جانچنے کا ایک پیمانہ یہ ہے کہ اس میں راوی یا بیان کنندہ، افسانوی عمل میں کتنا دخل انداز ہوتا ہے۔وہ کسی کردار کے اوصاف کی وضاحت اور کسی واقعے کی تعبیر میں کتنا حصہ لیتا ہے۔اگر یہ حصہ افسانے میں اس کے متعین کردار سے زیادہ ہو اور یہ قاری کو افسانے کے خاص مفہوم کی طرف ہانکنے کے مترادف ہو تو سمجھیے آئیڈیالوجی کارفرما ہے۔مثلاً افسانہ *کفن* میں جہاں سماجی صورتِ حال کے تناظر میں مادھو اور گھیسو کی ذہنیت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ''جس سماج میں رات دن محنت کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی.....اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔'' یہ سراسر بیان کنندہ کی افسانوی عمل میں کھلی مداخلت ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا مذکورہ تھیم پاگلوں کے تبادلے کی اس کہانی کے ذریعے پیش کیا گیا ہے، جو ۱۹۴۹..۵۰ء کے زمانے کو محیط ہے۔یہ وہی زمانہ

ہے جب سرحد کے دونوں اطراف سے آبادیوں کا تبادلہ ہو رہا تھا۔ ''دانش مندوں کے فیصلے کے مطابق .... بالآخر ایک دن پاگلوں کے تبادلے کے لیے مقرر ہو گیا...وہ مسلمان پاگل جن کے لواحقین ہندستان میں ہی تھے، وہیں رہنے دیے گئے تھے جو باقی تھے ان کو سرحد پر روانہ کر دیا گیا۔ یہاں پاکستان میں چوں کہ قریب قریب تمام ہندو سکھ جا چکے تھے، اس لیے کسی کو رکھنے رکھانے کا سوال ہی پیدا نہ ہوا، جتنے سکھ پاگل تھے، سب کے سب پولیس کی حفاظت میں سرحد پر پہنچا دیے گئے۔'' یہاں سب سے پہلا سوال ہی یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے پاگلوں کے تبادلے کی کہانی کا ہی انتخاب کیوں کیا؟ کیا مذکورہ تھیم کے لیے پاگلوں کی کہانی ہی اسے موزوں لگی؟ تقسیم کے موضوع کے سلسلے میں پاگل خانے کی کیا خصوصی معنویت ہے، جس کی ترسیل افسانہ نگار کو مطلوب ہے؟ اس کے جواب میں یہ کہنا تو نری سادہ لوحی ہوگی کہ چوں کہ منٹو نے کچھ عرصہ لاہور کے پاگل خانے میں گزارا تھا، اس لیے وہ کچھ خصوصی تجربات رکھتے تھے اور انھی کو اس افسانے میں با اندازِ دگر پیش کیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس افسانے کے تھیم کا نشانیاتی اور 'وجودیاتی تعلق' پاگل خانے کے ساتھ ہے۔

منٹو نے اس افسانے میں جن پاگلوں کو پیش کیا ہے، اگر چہ وہ کئی قسم کے ہیں، مگر کوئی ایک بھی ایسا نہیں، جس کی حرکات یا بیانات کی تقسیم کے ضمن میں گہری معنویت نہ ہو۔ مثلاً پہلا پاگل مسلمان ہے جو بارہ برس سے ''زمیندار'' کا مطالعہ کر رہا ہے۔ جب اس سے پاکستان کے بارے میں پوچھا جاتا ہے تو اس کا جواب آج ساٹھ برس بعد زیادہ بلاغت کے ساتھ سمجھ میں آتا ہے۔ ''ہندستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔'' استرے کی لغوی اور استعاراتی معنویت عیاں ہے: سنگدلی اور مہارت سے کاٹنا، آدمی کا گلہ ہو، دوسروں کا حق ہو کہ آئین اور

قانون! اسی طرح ایک پاگل کا درخت پر چڑھ کر یہ اعلان کرنا کہ ''میں ہندستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں.....میں اس درخت پر ہی رہوں گا۔'' انخلاع کی تمثیل اس سے بہتر کیا ہوگی! اور ایم ۔ایس ۔سی پاس ریڈیو انجینر کا باغ کی روش پر تمام کپڑے اتار کر، ننگ دھڑنگ گھومنا شروع کرنا قبل منطق عہد میں پہنچنے کی تمثیل ہے۔ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کرنا بے جا نہیں کہ پاگل خانے میں مریض نہیں، منحرفین رکھے جاتے ہیں ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تمام پاگل ایک درجے میں منحرفین ہیں۔مریض اور 'پاگل منحرف' میں موٹا فرق یہ ہے کہ مریض اردگرد سے لاتعلق ہوتا ہے، وہ اردگرد میں رونما ہونے والے ان واقعات سے جو اس کے طبعی وجود پر اثر انداز نہیں ہوتے، ان کے سلسلے میں کسی ردعمل کا مظاہرہ نہیں کرتا۔دوسرے لفظوں میں وہ محض جسم کی سطح پر جیتا ہے، جب کہ پاگل اردگرد کے واقعات پر ردعمل ظاہر کرتا ہے۔یہ اور بات ہے کہ اس کا ردعمل ،شعورِ عامہ سے مختلف ہوتا اور بعض صورتوں میں اس کے برعکس ہوتا ہے۔اس کا ردعمل ایک طرح کا کوڈ ہوتا ہے، جس کی تفہیم کے لیے شعور عامہ کو ایک نئی ،مگر اس کوڈ سے نشانیاتی سطح پر ہم آہنگ منطق وضع کرنا پڑتی ہے۔تمام منحرفین بھی اپنے اعمال کی نئی منطق پیش کرتے ہیں ٹوبہ ٹیک سنگھ میں کئی کوڈ ہیں۔

منٹو کے اس افسانے میں پاگل خانہ ،مریضوں کی جاے پناہ یا علاج گاہ نہیں، منحرفین کا مستقر ہے! یہ وہ سب لوگ ہیں جو اپنے عہد کے 'خداؤں' سے الگ اور انحراف پسندانہ زاویہ نگاہ رکھتے ہیں۔ان میں بھی 'خدا' بننے کی صلاحیت ہے اور اسی بنا پر قید ہیں۔افسانے میں یہ Mythos محض اتفاق سے پیش نہیں ہوا کہ'' ایک پاگل ایسا بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا۔اس سے جب ایک روز بشن سنگھ نے پوچھا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے یا ہندستان میں تو اس نے حسب عادت قہقہہ لگایا اور

کہا 'وہ پاکستان میں ہے نہ ہندستان میں۔اس لیے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں دیا۔'' آخر پاگل پن میں خدا کے ساتھ تماثل کیوں؟ یقیناً اس کی گہری نفسیاتی اور ثقافتی وجہ ہے۔ پاگل پن میں 'اختیار اور اقتدار' کی ثقافتی علامتیں ،نفسیاتی صداقت بن کر اپنا اظہار کرتی ہیں۔ڈیوڈ کوپر نے میشل فوکو کی معروف کتاب ***پاگل پن اور تہذیب*** کے پیش لفظ میں برسبیلِ تذکرہ نہیں ،سوچ سمجھ کر لکھا ہے کہ :

"Madness, for instance, is a matter of voicing the realization that I am (or you are) Christ."

ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تمام پاگل تقسیم کے واقعے پر ردعمل ظاہر کرتے ہیں۔اور ایک متبادل نقطۂ نظر (Counter View) پیش کرتے ہیں۔ یہ نقطۂ نظر اس عہد کی سماجی اور سیاسی تاریخ کے اس خلا کو بھرتا ہے، جو اس عہد کے خداؤں نے اپنے فیصلوں کے ذریعے پیدا کر دیا تھا۔ یہ پاگل اس عہد کی تاریخ کا متبادل بیانیہ لکھتے ہیں۔اور اس بیانیے کا ہیرو بشن سنگھ ہے!

بشن سنگھ کے پاگل پن کے بیانیے کا تجزیہ کیا جائے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ ذہنی مریض نہیں ،ایک دیدہ ور (Visionary) ہے،مگر ایک ایسا دیدہ ور جس کی دیدہ وری اور بصیرت،اپنے لسانی تشکیلی مرحلے میں مسخ ہوگئی ہے۔چوں کہ اس کی دیدہ وری اپنی 'وجودیاتی سطح' پر سلامت ہے،اس لیے وہ اسے کام میں لاتا اور اس کی روشنی میں فیصلے بھی کرتا ہے۔اس کا سب سے بڑا ثبوت اس کا آخری اقدام ہے۔زمین کے اس ٹکڑے پر اوندھے منھ گرنا ،جس کا کوئی نام نہیں ہوتا اور جس کے دونوں اطراف دو نئے ممالک ہیں، اس کا اختیاری فیصلہ تھا۔اور یہی فیصلہ دراصل اس بحران سے نکلنے کا واحد حل تھا،جس میں بشن سنگھ تقسیم کی خبر سننے کے بعد گرفتار ہوگیا تھا۔

بشن سنگھ کے پاگل پن کے محرکات

افسانے میں مذکور نہیں ہیں، بس یہ بتایا گیا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اس کی زمینیں تھیں۔ اچھا کھاتا پیتا زمیندار تھا کہ اچانک دماغ الٹ گیا۔ اس کے دماغ کے الٹنے کے واقعے کو پندرہ برس قبل بتایا گیا ہے۔ اس امکان کو بھی مسترد نہیں کیا جا سکتا کہ اس کے رشتہ داروں نے اس کی زمینوں پر قابض ہونے کے لیے اسے پاگل بنا کر، اسے موٹی موٹی زنجیریں پہنا کر پاگل خانے چھوڑ گئے ہوں۔ ہمارے یہاں ایسا اکثر ہوتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ باتیں بشن سنگھ کے اس جملے میں نشانیاتی تجسیم پا گئی ہیں جو وہ اکثر بولتا ہے۔ ''اوپڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی وال آف دی لالٹین''۔ یہ بیان افسانے میں موتف کا درجہ رکھتا ہے۔ اس بیان کو ڈی کوڈ کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا گیا ہے کہ یہ شدید جذباتی کیفیت میں ادا کیا گیا، بے ربط اور بے معنی جملہ ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ بے ربط تو ہے، بے معنی نہیں۔ اس میں شعورِ عامہ کی سیدھی منطقی اور لسانی لکیر کو توڑا گیا ہے۔ اور یہ حکمتِ عملی ہے جس کے ذریعے بشن سنگھ اپنی دیدہ وری کو سلامت رکھنے میں کام یاب ہوتا ہے۔ پہلے یہی دیکھیے کہ وہ اس جملے کا اظہار ایک سے انداز میں کرتا ہے۔ اس کے بے ربط جملے کی لسانی ترتیب قایم رہتی ہے اور جب وہ اس جملے کے آخر میں حک و اضافہ کرتا ہے تو یہ بھی معنی خیز ہوتا ہے۔

غور کریں تو ''اوپڑ دی گڑ گڑ'' کے الفاظ ایسے صوتیوں کا مجموعہ ہیں، جن کے معانی زبان کی سیمانٹکس کے بجائے محض اس کے صوتی اثرات سے اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ اور یہ اثرات تشدّد کے ہیں۔ یہ الفاظ بشن سنگھ کو پہنائی گئی موٹی موٹی زنجیروں سے واضح کنایاتی رشتہ رکھتے ہیں۔ بے دھیانا کا لفظ ان بے بصر لوگوں کے لیے ہے جو بشن سنگھ کی بصیرت کے ادراک سے قاصر ہی نہیں، اس کے مخالف بھی ہیں۔ ابتدا میں یہ بے بصر لوگ اس

کے رشتہ دار ہیں، جو اسے پاگل خانے چھوڑ گئے تھے اور ہر مہینے اس سے ملاقات کی غرض سے آتے تھے۔اور بعد میں وہ لوگ جو اسے سرحد پر لے جاتے ہیں ۔منگ ،بشن سنگھ کی روح کے مطالبے کا اعلامیہ ہے۔وال اس دیوار کا سیدھا سادا سگنی فائر ہے، جو دو ملکوں، دلوں اور روحوں کے درمیان کھینچی گئی تھی۔لالٹین کو بغیر کسی ردو کد کے بشن سنگھ کی روح میں روشن دیے کا استعارہ قرار دیا جاسکتا ہے۔بشن سنگھ کی روح کا سب سے بڑا مطالبہ ہی یہ ہے کہ یہ دیا نہ بجھے۔ظاہر ہے یہ بات افسانے میں براہ راست نہیں کہی گئی۔دیکھیے :بشن سنگھ کے جملے یا افسانے کے موتف میں جب بھی تبدیلی ہوتی ہے ،وہ اس کے آخری حصے میں ہوتی ہے۔صرف لالٹین کا لفظ بے دخل ہوتا ہے۔غور کیجیے اس کو بے دخل کون سے الفاظ کرتے ہیں۔پاکستان گورنمنٹ اور گورو جی خالصہ اینڈ واہے گورو جی کی فتح۔لالٹین کی بے دخلی پہلی بار اس وقت ہوتی ہے جب پاکستان گورنمنٹ اسے سرحد پار بھیجنے کا فیصلہ کرتی ہے۔اور دوسری بار جب اسے خدا بننے والا پاگل کے حوالے سے بتایا جاتا ہے کہ وہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کی جگہ کا تعین اس لیے نہیں کر سکا کہ وہ بہت مصروف تھا اور اسے بے شمار حکم دینے تھے۔لہٰذا لفظ لالٹین کی Displacement کا محرک دونوں جگہ 'طاقت' ہے: سیاسی اور مذہبی طاقت۔افسانے میں بشن سنگھ کا بہ طور ہیرو کا رنامہ یہ ہے کہ وہ طاقت کی ان دونوں صورتوں کے آگے جھکنے سے انکار کرتا ہے۔یعنی اپنی روح میں روشن لالٹین کی حفاظت اپنی جان پر کھیل کر کرتا ہے۔اور ایک ایسے انداز میں اپنی جان دیتا ہے، جس کی علامتی معنویت گہری ہے، اتنی ہی گہری جتنی ایڈی پس کے آنکھیں پھوڑنے کی ہے۔اس کا پندرہ برس تک اپنے پاؤں پر کھڑا رہنا، اس کی استقامت کو ہی ظاہر کرتا ہے۔یہ بات بھی غور طلب ہے کہ اپنے رشتہ داروں سے ملاقات کے روز بشن سنگھ کیوں اچھی طرح نہاتا تھا، تیل لگا کر کنگھا کرتا

تھااوراپنے وہ کپڑے پہنتا تھا جو وہ کبھی استعمال نہیں کرتا تھا؟اس کا صاف مطلب ہے کہ وہ اپنی (یا اپنے موقف) کی استقامت کا اعلان ان کے سامنے کرتا تھا۔ پاگلوں کی ایک قسم مالیخولیا کی ہوتی ہے۔ یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو مینیا قسم کے پاگلوں کے برعکس اپنی قوت متصورہ کے انتشار کا شکار نہیں ہوتے۔بشن سنگھ بھی انتشار کا شکار نہیں۔اگر ہوتا تو اس کی حرکات اور بیانات میں اس انتشار کا ظہار ضرور ہوتا۔اس کے کردار کی استقامت ہی خاردار تاروں پر گر کر جان دینے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

اب اس افسانے کے تھیم کی تعیم کریں تو یہ باتیں سامنے آتی ہیں:

☆ آدمی اپنے وجود کی شناخت 'فطری' انداز میں کرتا ہے۔اس کی دھرتی اور اس سے وابستہ کلچر اسے فطری طریق سے پہچان دیتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں وجود کی شناخت کا عمل فلسفیانہ اور تجریدی نہیں۔

☆ وجود کی شناخت جب فطری طریق سے ہو تو اس کا تحفظ انسان کی سب سے بڑی وجودی ذمے داری بن جاتا ہے۔فلسفیانہ یا تجریدی انداز میں طے کی گئی اپنی شناخت پر سمجھوتا کیا جاسکتا ہے،اس میں تبدیلی کی جاسکتی،اس کی جگہ شناخت کا کوئی دوسرا متن یا ورژن قبول کیا جاسکتا ہے۔یعنی اس صورت میں طاقت کی کسی شکل کے آگے جھکا جاسکتا ہے،مگر 'فطری طریق' سے حاصل کی گئی شناخت ہر نوع کی طاقت کے آگے جھکنے سے انکار کرتی ہے۔

یہ ''اصول'' ظاہر ہیں،افسانے کے داخلی تناظر کے پابند ہیں۔انھیں آفاقی اور لا زمانی اصولوں کے طور پر پیش کرنا ایک جسارت ہی ہو گی۔افسانے کا داخلی تناظر نو آبادیاتی ملک کی آزادی اور تقسیم ہے۔لہٰذا وجودی شناخت کے یہ اصول اسی تناظر میں تشکیل پاتے اور اپنی معنویت متعین کرتے ہیں۔اہم ترین بات یہ ہے کہ اس

اصول کا جتنا مستند (اپنے تناظر کے اندر) علم یہ افسانوی بیانیہ مہیا کرتا ہے، کوئی دوسرا متن مہیا کرنے کا اوّل دعوا نہیں کرسکتا اور اگر کرتا ہے تو اسے منطقی اور تجربی استناد میں سے محض ایک حاصل ہوتا ہے۔

اب آئیڈیالوجی!

اُردو کے بیش تر مابعد جدید نقادوں کی یہ رائے گونج پیدا کر رہی ہے کہ ہر ادبی متن آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے۔ اس باب میں ان کی دلیل یہ ہے کہ آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہوتی ہے اور ادبی متن چوں کہ زبان کے ذریعے قایم ہوتا ہے، اس لیے اس میں آئیڈیالوجی کا عمل دخل لازمی ہے۔ بہ ظاہر یہ رائے ٹھیک ٹھاک وزنی لگتی ہے، مگر اصل میں یہ آئیڈیالوجی کی نوعیت اور کارفرمائی کی پے چیدہ صورتوں سے لاعلمی ظاہر کرتی ہے۔ دیکھیے، اگر آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہے تو پھر اس کا عمل دخل ہر قسم کے لسانی اظہار میں (ادبی، صحافتی یا عام روزمرہ) ہونا چاہیے۔ اور اس بات کو قبول کرنے کا مطلب اپنی آزادی کے ہر امکان کا انکار اور یہ تسلیم کرنا ہے کہ پوری سماجی اور ذہنی زندگی آئیڈیالوجی کے ناقابلِ شکست شکنجے میں گرفتار ہے۔ آئیڈیالوجی زبان میں ہی لکھی ہوتی، مگر پوری زبان میں نہیں، اس کی بعض صورتوں میں لکھی ہوتی ہے۔ خاص طور پر ان صورتوں میں، جن میں اشیا، اشخاص اور تصورات کے سلسلے میں ایک ترجیحی، اقداری سلسلہ، بیّن یا مخفی طور پر موجود ہو، یا ان صورتوں میں، جہاں چیزوں کو تاریخی اور اسرار آمیز بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ اگر کوئی افسانہ نگار زبان کی انھی صورتوں کو بروے کار لائے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ اس نے آئیڈیالوجی کو ہی پیش کیا ہے۔ بیش تر ترقی پسند اور جدید/علامتی افسانہ اس اعتبار سے آئیڈیالوجیکل ہے کہ اس میں زبان کی مخصوص اقداری صورتوں کو کام میں لایا گیا ہے۔ تاہم افسانے میں آئیڈیالوجی کی پیش کش کا ایک اور انداز

بھی ہے۔اس میں آئیڈیالوجی کی ترجمانی کے بجائے اسے اور اس کی حکمت عملی کو منکشف کیا جاتا ہے۔پہلی صورت میں افسانہ نگار آئیڈیالوجی کو مستحکم کرتا ہے،خواہ وہ اس سے واقف ہو یا نہ ہو۔اور دوسری صورت میں وہ آئیڈیالوجی کی ''چیرہ دستیوں'' کا پردہ چاک کرتا ہے۔اس کی قابلِ رشک مثال پریم چند کا *کفن* ہے!

آئیڈیالوجیکل افسانوی متن بھی ''سٹوری'' اور ''ڈسکورس'' کی ثنویت رکھتا ہے۔اور آئیڈیالوجیکل مطالعے میں دونوں یکساں طور پر اہم ہوتے ہیں۔کبھی صرف کہانی آئیڈیالوجی کو پیش یا منکشف کر دیتی ہے اور کبھی ڈسکورس کے غائر تجزیے سے ہی آئیڈیالوجی تک پہنچا جا سکتا ہے۔اور کبھی دونوں کو برابر اہمیت دینا پڑتی ہے۔*کفن* میں دونوں یکساں اہم ہیں۔

کفن ہمہ بین واحد غائب کے ''نقطۂ نظر'' میں لکھا گیا افسانہ ہے۔اصولی طور پر یہ نقطۂ نظر اس بیانیے کے لیے موزوں ترین ہے،جس میں راوی خود کو غیر جانب دار رکھنا چاہتا اور افسانوی عمل کو یہ آزادی دینا چاہتا ہے کہ وہ خود اپنی منطق کے تحت جاری رہے۔عام طور پر یہ نقطۂ نظر سماجی نوعیت کے بیانیوں میں اختیار کیا جاتا ہے۔اور جہاں بیانیے کی نوعیت شخصی ہو یا سماجی بیانیے کو شخصی تجربے کے استناد کے ساتھ پیش کرنا مقصود ہو وہاں واحد متکلم کا ''نقطۂ نظر'' برتا جاتا ہے۔مگر ضروری نہیں کہ افسانہ نگار اس اصولی بات کا لحاظ رکھیں۔*کفن* اگرچہ واحد غائب کے نقطۂ نظر میں لکھا گیا ہے اور اس سماجی بیانیے کے لیے یہی موزوں بھی تھا،مگر اس کا کیا کیا جائے کہ بیانیے میں راوی کئی مقامات پر خود کو غیر جانب دار نہیں رکھ پاتا،مداخلت کرتا اور افسانوی عمل کو کنٹرول کرنے کی کوشش کرتا ہے،جو ایک دوسرے انداز میں آئیڈیالوجی کو افسانے پر مسلط کرنے کی کوشش ہے۔مثلاً مادھو اور گھیسو کے کرداروں کی وضاحت میں راوی کا یہ بیان اور

خاص طور پر اس کا پہلا لفظ: ''کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔'' راوی کی اس خواہش کے زمرے میں آتا ہے، جو ان دونوں کی بدتر حالت کے بدلنے کے ضمن میں وہ اپنے دل میں رکھتا ہے۔ نیز وہ سادھوؤں کو ایک ترجیحی مقام دیتا ہے۔اسی طرح مادھو اور گھیسو کی ذہنیت کے تجزیے میں راوی کا یہ کہنا بھی افسانوی عمل میں مداخلت ہے: ''ہم تو کہیں گے کہ گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا اور کسانوں کی تہی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔'' ۔۔۔اس لیے کہ بیان کنندہ نہ صرف دو طبقات کا ترجیحی ،اقداری بیانیہ پیش کرتا ہے بلکہ طبقات کے لیے جن صفات (تہی دماغ ،فتنہ پرداز، شاطر) کا استعمال کرتا ہے، وہ بھی غیر جانب دارانہ نہیں، اقداری ہیں۔ یہ کفن کے قاری کو اصل افسانوی عمل سے باہر کرداروں کے بارے میں رائے قایم کرنے کی ترغیب دیتی ہیں۔

عام طور پر سمجھا گیا ہے کہ واحد غائب کے بیانیوں میں بیان کنندہ کی مداخلت کا امکان زیادہ ہوتا اور واحد متکلم کے بیانیوں میں یہ امکان کم ہوتا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ یہ امکان دونوں جگہ یکساں ہے۔مداخلت، تیکنیکی طور پر متکلم یا غائب کا وہ بیان، وضاحت اور تعبیر ہے جو بنیادی افسانوی منطق کے لیے زاید اور غیر ضروری ہی نہ ہوں، اسے متاثر بھی کرتی ہوں۔ بیدی کا گرم کوٹ واحد متکلم میں لکھا گیا ہے، مگر اس میں بھی دو ایک مقامات پر متکلم مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔مثلاً اس افسانے کا متکلم/راوی، گرم کوٹ کی خواہش کرتا ہے ۔یہ خواہش جس محرک (دوسروں کے سوٹ) کے تحت پیدا ہوتی ہے، اس کا تجزیہ بھی کرتا ہے ۔وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ نئے کوٹ کی خواہش،

دوسروں کے نئے کوٹ دیکھ کر ہی پیدا ہوتی ہے۔وہ یہ بھی اقرار کرتا ہے کہ اسے رفعتِ ذہنی سے زیادہ ورسٹڈ پسند ہے۔اس کے باوجود اس کا یہ تبصرہ ''نئے نئے سوٹ پہننا اور خوب شان سے رہنا ہمارے افلاس کا بدیہی ثبوت ہے۔'' ناگوار حد تک غیر ضروری تبصرے کی ذیل میں آتا ہے۔

بہ ہر کیف ،ابتدائی صفحات پر راوی کی مداخلت کے بعد اور آگے کفن آئیڈیالوجی کو منکشف کرتا ہے، بنیادی افسانوی منطق کو پورے فنی وقار کے ساتھ قایم رکھتے ہوے! کفن کا موضوع ''بنیادی انسانی خواہش'' ہے۔وہ بنیادی خواہش ، جو حقیقی نہیں،مگر اسے کچھ ایسے تاریخی عمل کے ذریعے سماج میں رائج کر دیا گیا ہے کہ لوگ اسے فطری سمجھتے اور خود کو اس کے سپرد کر دیتے ہیں۔یہی نہیں وہ اس خواہش کا ایسا اسرار آمیز تصور بھی رکھتے ہیں کہ اس کی تکمیل کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مقصد قرار دیتے ہیں۔اور اسی پر بس نہیں ،وہ اپنی زندگی کے اس بڑے مقصد کی تکمیل کے لیے اپنی دست رس میں اور دست رس سے باہر، ہر چیز کو داؤ پر لگانے کو تیار ہو جاتے ہیں۔اور جب ان کی مراد بر آتی ہے تو وہ ''ارتفاع'' کے غیر معمولی تجربے سے بھی گزرتے ہیں۔اور اس سارے عمل میں وہ بنیادی خواہش کے حقیقی اور آئیڈیالوجیکل ہونے کی رمز سے نا آگاہ رہتے ہیں۔واضح رہے کہ یہاں سوال آئیڈیالوجی کے چھوٹے بڑے ہونے کا نہیں ،اس کی کارکردگی کا ہے۔بعض اوقات آئیڈیالوجی بڑی ہوتی ،وسیع انسانی طبقے کی حقیقی فلاح کی ضامن ہوتی ہے اور کبھی یہ چھوٹی ہوتی اور ایک اقلیتی گروہ کے وقتی مفادات کا ایجنڈا رکھتی ہے،دوسروں کے مفادات کی قیمت پر ۔یہی صورت ادبی آئیڈیالوجی کی ہوتی ہے۔بہ ہر کیف ان سب صورتوں میں اس کی کارکردگی یکساں ہوتی ہے۔جو لوگ اور ادبا آئیڈیالوجی کے زیرِ اثر ہوتے ہیں ،وہ اسے 'حقیقی انسانی صورتِ حال' سمجھ کر اس سے معاملہ کرتے ہیں مگر انسانی شخصیت

میں آئیڈیالوجی کے آسیب نما عمل دخل کو ادبی متن منکشف کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔کفن ایک ایسا ہی ادبی متن ہے!

کفن کی کہانی مادھو اور گھیسو (باپ بیٹے) کی اس بنیادی خواہش کی تکمیل کی کہانی ہے، جو ایک خاص سماجی نظام میں انسانوں کی ''روح'' کی عظیم طلب بن جاتی ہے۔ یہ ایک طبقاتی سماجی نظام ہے: محنت کرنے والوں اور محنت کا استحصال کرنے والوں پر مشتمل طبقاتی نظام، جو بہ ہر حال ایک تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، تاریخی قوتوں پر ایک طبقے کے اجارے کے نتیجے میں! ایسے نظام میں افراد کی زندگیوں کے مقاصد غالب طبقے کی آئیڈیالوجی کی رو سے، طے ہوتے ہیں۔ جب یہ مقاصد طے ہو جاتے ہیں، آئیڈیالوجی مستحکم ہو جاتی ہے تو مذکورہ طبقاتی نظام کو 'فطری انداز' میں مستحکم ہونے کی سہولت از خود حاصل ہو جاتی ہے۔۔۔ مادھو اور گھیسو کی بنیادی خواہش یا ان کی ''روح'' کی طلب بہ عینہٖ وہی ہے جو غالب طبقے نے بہ طور آئیڈیالوجی سماج میں رائج کی ہے۔: عیاشانہ اور مسرفانہ مسرت۔ طبقاتی سماج میں اس مسرت کا حصول، زندگی کی سب سے بڑی قدر بن جاتا ہے۔

مادھو اور گھیسو کے پاس کچھ نہیں، جس کا استحصال کیا جا سکے، نہ مال اور نہ محنت! اور نہ وہ مرتبے اور اختیار کی طاقت ہے کہ وہ دوسروں کا استحصال کر سکیں۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ استحصال کی خواہش ہی سے بے نیاز ہیں۔ وہ محروم طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور لگتا ہے کہ ان کی محرومی ایک ایسا خلا بن گئی ہے جسے سماج کی حاوی آئیڈیالوجی بھر رہی ہے۔ چناں چہ دیکھیے کہ وہ طبقاتی درجہ بندی میں سب سے نچلے درجے پر ہیں، مگر اپنے نقطۂ نظر اور عمل کے اعتبار سے بالائی طبقے میں شامل ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا نقطۂ نظر اور عمل ٹھوس مادی بنیاد کی عدم موجودگی کے سبب ایک

طرح کا باطل شعوراور بھونڈی نقل ہیں۔ بدھیا کی تکلیف سے لاپروا ہوکر آلو بھون کر کھاتے چلے جانا اور ایک دوسرے سے بڑھ کر کھانے کی حرص میں مبتلا ہونا،اور پھر کفن کے پیسوں سے دارو پینا، یہ بالائی طبقے کی استحصالی روشوں کی بھونڈی نقل ہی ہیں۔

آئیڈیالوجی کے نقطۂ نظر سے ،افسانے کا سب سے اہم حصّہ آخری ہے جہاں مادھواور گھیسو شراب کے نشے میں دھت دکھائے گئے ہیں۔کفن کے پیسوں سے خریدی گئی شراب پی کر وہ ''ارتفاع'' کے ''غیر معمولی تجربے'' سے گزرتے ہیں۔ یہ ان کی زندگی کا سب سے بڑا تجربہ ہے،جس کی تمنا انھیں ہمیشہ رہی۔ ان کے بے ساختہ اظہارات سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زندگی کی سب سے بڑی مراد ،عیاشانہ اور مسرفانہ مسرت کا حصول ہی ہے:''مرتے مرتے ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کرگئی۔''اور''ہماری آتما پرسن ہورہی ہے تو کیا اسے پن نہ ہوگا؟''.....یہ تجربہ ارتفاعی اس مفہوم میں ہے کہ وہ''گہری مسرت''محسوس کرتے ہیں۔تاہم اتنی ہی گہری،جتنی ان کی '' روح'' ہے۔نشان خاطر رہے کہ یہ''مسرت'' فقط شراب کے نشے سے طاری ہونے والی بے خودی کا دوسرا نام نہیں ہے، بلکہ ان کی داخلی بے داری کا نام ہے۔اصل یہ ہے کہ اس تجربے کے نتیجے میں ان کی ''بہترین ذہنی صلاحیتیں'' بے دار ہوگئی ہیں اور وہ اس سماج پر تنقیدی رائے ظاہر کرنے لگے ہیں،جس کی وہ خود پیداوار ہیں۔

''کیسا برا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چھیڑ بھی نہ ملے اسے مرنے پر نیا کپھن چاہیے۔''

''کپھن لگانے سے کیا ملتا۔آکھر کو جل ہی جاتا کچھ بہو کے ساتھ نہ جاتا۔''

''ہاں بیٹا بے کنٹھ میں جائے گی۔کسی کو ستایا نہیں،کسی کو دبایا نہیں....وہ بے کنٹھ میں نہ

جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ساتھ ساتھ لکھئے ہاتھ سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں مندروں میں جل چڑھاتے ہیں۔''

کہا جا سکتا ہے کہ یہ سارے تبصرے اس احساسِ گناہ کو مٹانے کی عقلی کوشش ہیں جو بدھیا کے کفن کے پیسوں کو عیاشی پر لٹانے کا نتیجہ تھا۔ گویا ان کے اندر اس قدر تو انسانیت باقی ہے کہ وہ اپنے اعمال کے خیر یا بد پر مبنی ہونے کا احساس کر سکتے ہیں۔ ایک حد تک یہ بات ٹھیک بھی ہے، مگر یہ بھی دیکھیے کہ وہ اپنے احساسِ گناہ کو مٹانے کے لیے کس قسم کی کوشش کر رہے ہیں؟ وہ اپنے عمل کی تعبیر کے ذریعے ایک التباس پیدا کر رہے ہیں۔ بالکل ویسا ہی التباس، جیسا آئیڈیالوجی پیدا کرتی ہے۔ آئیڈیالوجی، کسی عقیدے، نظریے کو فطری اور تاریخی بنا کر پیش کرتی ہے، حالاں کہ وہ فطری اور تاریخی ہوتے نہیں۔ لہٰذا ان کا فطری ہونا التباس ہی ہے۔ کفن میں بھی باپ بیٹا اپنی گفت گو سے یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں، جیسے ان میں انسانیت باقی اور وہ بنیادی انسانی اقدار کا علم رکھتے اور اپنے باطن میں ان کی پاس داری کی مبہم سہی، خواہش ضرور رکھتے ہیں۔ شاید اپنے دگرگوں اور ناموافق حالات کی بنا پر وہ اپنی اس خواہش کی تکمیل میں ناکام رہے ہیں، لیکن یہ ساری کوشش، واضح سماجی تجزیوں کے باوجود باپ بیٹے کے عمل کے ''عیاشانہ اور مسرفانہ پہلوؤں'' کے کسی بھی درجے کے دفاع میں ناکام ہے۔ تاہم ان پر تعبیر اور تبصرے کا ایک پردہ ضرور ڈالتی ہے!

کلرک کا نغمۂ محبت: آفاقی سچائی کا حسّی استعارہ☆

کلرک کا نغمۂ محبت ، میراجی کی بیش تر نظموں کی طرح پیچیدہ ، خیالات کی حسّی ترسیل اور ہیئت کے انوکھے پن کی وجہ سے انفرادیت کی حامل اس نظم کا عنوان خاصا بلیغ ہے۔کلرک جو معاشی تنگ دستی کا شکار ہے مگر اُسے محبت کا نغمہ عزیز ہے۔اُس کی یہ پسند اُسے ایک عام انسان سے، ایک خاص انسان میں منقلب کر دیتی ہے ۔ اس انسان کے حسیّاتی سروکاروں کو نظم کے کئی چھوٹے بڑے حصوں میں منقسم کر دیا گیا ہے۔

یاد اپنی اصل میں ایک انفرادی اور شخصی تجربہ ہے۔راوی یاد آوری کے عمل کا آغاز صبح سے کرتا ہے اور اپنے اطراف پر نظر ڈالتے ہوئے اپنی خواہشات کا ذکر تیکھے لہجے میں کرتا ہے۔اس کے بعد دفتر کی راہِ ہلچل ،شہر کی رونق ، بچوں کی معصومیت ، حسیناؤں کی شوخیوں کا بیان ہے ۔ برقِ تبسّم اور میٹھے ترنّم کا اختتام راستہ کے ختم ہونے پر ہوتا ہے۔ اس کی اسیری ، دفتر کی مشغولیت ہے جو خلش اور کسک کو شدید تر کر دیتی ہے۔اُکتاہٹ و بے زاری

☆ پروفیسر صغیر افراہیم پروفیسر شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

کے ماحول میں وہ دل کو نادان اور مورکھ بچہ کہہ کر سمجھاتا ہے، خود کو کام پر آمادہ کرتا ہے اور آخر میں انسانی درجہ بندی پر قانع ہو جاتا ہے۔ اس طرح دن کا سفر تمام ہوتا ہے۔ رات اُسے آغوش میں لے لیتی ہے۔ اس سلسلۂ روز و شب کے پہلے حصہ کے یہ دو مصرعے۔

سب رات مری سپنوں میں گزر جاتی ہے
اور میں سوتا ہوں

پھر صبح کی دیوی آتی ہے،

یہ تاثر دیتے ہیں کہ نظم کا مرکزی کردار رات کی آغوش میں بغیر تھپکی، بغیر لوری کے سو جاتا ہے اور اُس وقت تک سوتا رہتا ہے جب تک صبح کی دیوی نہیں آجاتی اور اس جمال پرست شخص کو دیوی کی گود سپنوی میں میسّر ہے، حقیقی زندگی میں نہیں۔ خواب اور حقیقت کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ کلرک کی حیاتِ نا آسودگی کی روداد جس میں عالمِ تنہائی کے ذکر کو فوقیت حاصل ہے، وہ اپنی محرومیوں کو یاد کرتا ہے اور اُن کی تکمیل کے لیے خوابوں کا سہارا لیتا ہے خواب اور حقیقت کی آمیزش سے جو تا ثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ حسّاس انسان کا جب دل ٹوٹتا ہے تو اُس کی کرچیاں اُس کی ذات کے اندر بکھر کر چبھنے لگتی ہیں بلکہ اندر ہی اندر زخم بناتی رہتی ہیں اور کبھی کبھی یہ زخم ناسور کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

واقعات کو اپنی گرفت میں رکھتے ہوئے خیالات کو یکجا کرنا اور پھر اُن کی بظاہر بے ترتیب ترسیل کی تکنیک کا سہارا لیتے ہوئے اگلے حصّہ میں بے ہنگم اور غیر فطری طرزِ زندگی کو اختیار کرنے والے کردار کے معمولات کے بارے میں بتایا جاتا ہے۔

اپنے بستر سے اُٹھتا ہوں، منھ دھوتا ہوں،
لایا تھا کل جو ڈبل روٹی
اُس میں سے آدھی کھائی تھی
باقی جو بچی وہ میرا آج کا ناشتہ ہے۔
بستر سے اُٹھنا، منہ دھونا اور کل کی بچی ہوئی

آدھی ڈبل روٹی کو ناشتہ میں کھانے کی روداد۔ قاری کا ذہن جو کلرک اور میراجی کے مابین مطابقت تلاش کرتا ہے، سمٹ سمٹا کر میراجی اُس کے روبرو ہوتا ہے۔ میراجی جس نے محض ۳۷ رسال، پانچ مہینے اور نو دن کی عمر پائی مگر وہ اپنے پیچھے نظموں، گیتوں اور منظوم ترجموں کا انبار چھوڑ گیا۔ بقول مظفر حنفی:

'' یہ سوچ کر عقل حیران رہ جاتی ہے کہ اس نرالے فن کار کے تخلیقی سرچشمے کیسے لبالب اور باطنی آگ کتنی تیز ہوگئی جس نے بدمستی اور خود فراموشی کے عالم میں رہتے ہوئے اتنی قلیل مدت میں اُردو ادب کا دامن معیار و مقدار دونوں اعتبار سے وقیع، نو بہ نو تخلیقات سے لبریز کر دیا جب کہ اس مدت میں نہ تو اس کا کوئی معقول اور مستقل ذریعہ معاش تھا نہ ہی قیام کا کوئی مناسب بندوبست۔''

(ایوان اردو۔ جون ۲۰۰۸ء، ص:۱۳)

جمیل جالبی نے میراجی کے دوستوں کے حوالے سے لکھا ہے کہ اُس نے ۲۲ رسال کی عمر میں میرا سین پر سب کچھ نثار کیا اور پھر اُس کی زندگی کے بقیہ پندرہ سال خیالی پرستش اور آہوں کی نذر ہوتے چلے گئے۔ دل کی دنیا اُجڑنے کے بعد وہ کسی ایک کام کو دل جمعی کے ساتھ نہیں کر سکا۔ اس کی متلوّن مزاجی نے اُسے کسی ایک شہر میں سکون کے ساتھ زندگی گزارنے نہیں دی۔ نا آسودگی اور بے یقینی نے ہر گام پر بے چین رکھا۔ حالات و حادثات اور شعور و آگہی نے مزید حسّاس اور غور و فکر کا عادی بنا دیا۔ بے حد تناؤ بھرے ماحول میں اُس سے اُس کا مستقبل کہیں گم ہو گیا۔ میراجی نے خود لکھا ہے:

'' مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے۔ میں صرف دو زمانوں کا انسان ہوں۔ ماضی اور حال۔ یہی دو دائرے مجھے ہر وقت گھیرے رہتے ہیں اور میرے عملی زندگی بھی انہی کی پابند ہے''

سیمیابی کیفیت میں مبتلا یہ کردار جو افسانوی

بھی ہے اور حقیقی بھی، جس کی طبیعت میں بے پروائی ہے جو کسی ایک مقام پر ٹھہرنا پسند نہیں کرتا۔ وہ بھی پس انداز کرتا ہے تو آدھی روٹی، کل کے ناشتہ کے لیے۔ ایک Genius جو خود Exploit ہوا، اُس کا یہ انداز قاری کو تلملا دیتا ہے۔ الطاف گوہر کو لکھے ایک خط سے آدھی روٹی کو بچا کر رکھنے کی جُز وقتی پریشانی یا معاشی بدحالی کا پتہ چلتا ہے:

''دہلی سے بمبئی پہنچ کر جو تجربات ہوئے ابھی آپ کو ان کا ہلکا سا اندازہ بھی نہیں ہے.....مختصر یہ کہ دو دو تین تین دن بھو کے رہنے کے تجربات حاصل کرنے کے بعد..... ایک ترجمے کا کام ملا تھا۔ دسمبر کے وسط میں وہ بھی ختم ہو گیا، اور کاہلی راجا تا رہا۔''

(میراجی ایک مطالعہ۔ص:۱۲۸)

پسند یدہ چیزوں کو بے حد محبوب رکھنے والا شخص مادّی چیزوں سے ترک تعلق اختیار کرتے ہوئے اپنے ڈھب سے اپنی زندگی گزارتا ہے، شاید یہ سوچ کر

اس جہاں میں نہ کبھی لوٹ کے میں آؤں گا
غیر آباد جزیروں میں چلا جاؤں گا

میراجی نے جس زمانہ میں ادب کے خارزار میں قدم رکھا وہ سیاسی اور سماجی انقلاب و انتشار کا تھا۔ ادب میں نت نئی تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ ''انگارے'' منظرِ عام پر آ کر ضبط ہو چکا تھا۔ ترقی پسند ادبی تحریک کے لیے راہ ہموار ہو چکی تھی، لیکن اشتراکی ماحول کو میراجی اور میراجی کو یہ بندھا ٹکا ماحول راس نہیں آیا تھا۔ اُن کی بغاوت پسند طبیعت نے روایتی طرزِ عمل، قوانین اور فن سبھی سے انحراف کیا۔ حلقۂ ارباب ذوق میں شامل ہو کر اُس کی عملی و ادبی سرگرمیوں کے روح رواں بن گئے۔ اپنے عہد کی ناراض اور بے یقین ہوتی ہوئی نسل کی ذہنی کیفیات کو محسوس کیا اور پھر فرد کی باطنی اور روحانی زندگی کو اپنی شاعری کا بنیادی موضوع

بنایا۔ پروفیسر عقیل احمد صدیقی اُن کے شعری کردار کے تعلق سے گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میراجی کا مجموعی میلان دروں بینی تھا جس کی کائنات میں معروضیت کے بجائے موضوعیت کو بالادستی حاصل تھی۔ یہ میراجی کے فنّی طریق کار کا وصف خاص ہے کہ وہ ہر تجربہ اور احساس کو داخلی ڈراما بنا کر پیش کرتے ہیں، اور اُن کی نظم کا راوی/متکلم خود کلامی کے انداز میں باطنی زندگی کے رموز تک رسائی کی کوشش کرتا ہے۔''

(متن کی قرات۔ص: ۷۷)

مذکورہ نظم کا مرکزی کردار جب جب اپنے قرب و جوار پر نظر ڈالتا ہے تو دنیا کے رنگ اُسے انوکھے دکھائی دیتے ہیں۔

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں
جو میرے سامنے رہتا ہے اُس کے گھر میں گھر والی ہے،
اور دائیں پہلو میں اک منزل کا ہے مکاں، وہ خالی ہے
اور بائیں جانب اک عیاش ہے
جس کے یہاں اک داشتہ ہے
اور ان سب میں اک میں بھی ہوں لیکن بس تُو ہی نہیں
ہیں اور تو سب آرام مجھے، اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

تقابل کا یہ انداز فطری ہے۔ مرکز کردار سوچتا ہے کہ جو آرام اُس کے پڑوسیوں کو میسّر ہے اُس سے وہ کیوں محروم ہے۔ غور و فکر کے دائروں میں تحلیل ہو کر یہ کردار کبھی کلرک کا وجود اختیار کرتا ہے اور کبھی فن کار کو اپنی ذات سے واقف کراتا ہے۔ ضمنی کردار محبوبہ کا ہے جس کا بظاہر وجود نہیں مگر راوی کے دل و دماغ پر حاوی ہے:

اُکساتا ہے دھیان یہ رہ رہ کر: قدرت کے دل میں تَرحُم ہے؟

استفہام کا یہ انداز پس منظر کی کہانی کو بھی اُجاگر کرتا ہے۔

ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تو ہی نہیں، اک تُو ہی نہیں
خشک ہو جانے والے آنسوؤں کی وجہ سے
مرکزی کردار کے دل میں آگ سُلگتی ہے کہ میں بھی

جوکوئی افسر ہوتا
ءاس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا
اور تو ہوتی!

طبقاتی کشمکش کو ترقی پسندوں نے پروپیگنڈہ کے طور پر بار بار دُہرایا ہے اور شاید اسی تکرار کی وجہ سے اس کے تاثر میں کمی واقع ہوئی ہے۔ جب کہ میراجی نے سرگوشی کے انداز میں اسی مسئلہ کو مستحکم انداز میں پیش کیا ہے جس کی اپنی ایک جمالیاتی وقعت بھی ہے۔ غور کیجیے بیانیہ میں ایک کہانی یعنی کلرک کی کہانی ہے لیکن اس کے اندر کئی کہانیاں دائروی شکل میں بن رہی ہیں۔ خوبی یہ ہے کہ ایسی کہانیاں قاری کے ذہن میں ترتیب پا رہی ہیں اور وہ ان سے حظ حاصل کر رہا ہے۔ ایک کہانی سامنے کے گھر کی ہے۔

جو میرے سامنے رہتا ہے اُس کے گھر میں گھر والی ہے

دوسری کہانی اک داشتہ کی ہے جو بائیں جانب اک عیاش کے گھر میں رہتی ہے پھر تیزی سے کہانیاں اور اُن کے کردار بدلتے ہیں، مثلاً تانگہ اور کارکی، شریفوں کے گھر کی دھن دولت کی، بندی خانہ اور افسر شاہی کی اور سب سے بڑی کہانی وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں نظم ختم ہوتی ہے۔

یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پُرانی ہے

کہانی کے اندر کی ان کہانیوں میں وضاحت وصراحت نہیں ہے جیسا کہ مذکورہ موضوع کے حوالہ سے ’ہماری گلی‘ (احمد علی)، ’ڈالن والا‘ (قرۃالعین حیدر)، ’اسکائی اسکریپر‘ (جوگندر پال)، ’سات منزلہ بھوت‘ (انور عظیم) جیسی کہانیوں میں ہوا ہے کیوں کہ شاعری میں اشارے سے کام لیا جاتا ہے۔ تفصیلات قاری خود اپنے ذہن میں ترتیب دیتا ہے۔

ترقی پسندوں نے اقتصادیات کو حوالہ بنایا ہے۔ اس میں آہنگ بلند ہو جاتا ہے اور شعری بافت بھی متاثر ہوتی ہے، ایسے میں نظم صرف بیان بن کر رہ جاتی ہے جب کہ میراجی نے ’’کلرک کا نغمہ

محبت'' میں اقتصادیات کو براہِ راست حوالہ نہیں بنایا ہے۔اسی لیے مذکورہ نظم میں بیان، بیانیہ میں بدل گیا ہے، یہ بڑی چیز ہے۔اُس نے نہایت فن کارانہ ڈھنگ سے کلرک کی محرومی کو جنس کے حوالے سے پیش کیا ہے بلکہ جہاں جہاں بھی اُس نے ٹھہر کر محرومی اور ناکامی کے منظر کو دکھایا ہے، نفسیات اور جنس کا سہارا لیا ہے۔شاید اسی وسیلہ کے سبب نظم میں انسانی نفسیات، سماجی نفسیات کی شکل اختیار کر لیتی ہے کہ معاشرہ کا وہ بھیانک روپ جہاں کلرک کو پیٹ بھر کھانا میسّر نہیں، اُسے شکوہ ہے مگر اپنی مفلوک الحالی سے زیادہ محبوب کے گیسوؤں کی خوشبو کا۔اپنے اسی تیور کی وجہ سے یہ نظم نہ صرف داخلی سطح پر اظہار ذات کی بہترین مثال ہے بلکہ موضوع اور طریق کار دونوں اعتبار سے غیر معمولی بھی ہے۔مرکزی کردار جو اپنی کہانی عام فہم لب ولہجہ میں بیان کر رہا تھا، اپنی ذات سے قاری کو واقف کرا رہا تھا، اچانک شہر کی رونق اور اُس کی رنگینیوں کا ذکر شروع کر دیتا ہے۔دفتر کی راہ کی گہما گہمی کو بتاتے ہوئے اپنی تنہائی اور محرومی کو بھی اُجاگر کرتا ہے۔

ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تو ہی نہیں، اک تُو ہی نہیں

یہ اندازِ بیان نہ صرف کلرک کی جنسی محرومی کو شدید تر کرتا ہے بلکہ دیگر تمام محرومیوں پر حاوی ہو جاتا ہے۔یہ محرومی اپنی راہ آپ متعین کرنے والے فن کار کی بھی ہے جو میرا سین سے اپنے یک طرفہ عشق میں انوکھا انداز اختیار کرتا ہے۔رہن سہن، طور طریق، وضع قطع سب کچھ بدل لیتا ہے اور خود کو ثناءاللہ سے میراجی کے قالب میں ڈھال لیتا ہے۔ چاہت کی اس انوکھی ادا میں اُسے جو کچھ غم روزگار دیتا ہے وہ اُسے غمِ جاناں کی نذر کر دیتا ہے۔عشق میں ناکامی اور لمس کی محرمی نے جو شکل اختیار کی اُس کا ذکر میراجی اپنے دوست مظہر ممتاز سے ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''کچھ دن بعد مجھ پر جنوں طاری ہو گیا۔ سوائے میرا سین کے خیال اور تصوّر کے

میں اور کسی بات میں دلچسپی نہ کرنے لگا۔
میں نے اپنا نام ثناء اللہ ڈار کی بجائے
میراسین کے نام پر رکھ لیا۔''

(میراجی: شخصیت اور فن۔ رشید امجد، ص ۲۹)

اپنی ذات میں نرگسیت کی حد تک کھو جانے والا شاعر بنگالی بلڈنگ کی بنگالن کا ایسا گرویدہ ہوتا ہے کہ دنیا و مافیہا کو بھلا بیٹھتا ہے۔ جنسی بے راہ روی اور غیر اخلاقی رویّوں کا شکار ہوتا ہے۔ نشے کی طلب میں اپنی انا، خودداری اور عزّت نفس سب کو فراموش کر بیٹھتا ہے۔ شاید یہ سوچ کر ؎

جیسے ہوتی آئی ہے ویسے بسر ہو جائے گی
زندگی اب مختصر سے مختصر ہو جائے گی

نظم میں موازنہ، تضاد اور تکرار سے بہت کام لیا گیا ہے، مثلاً اپنی محرومی اور دوسروں کی کامیابی، اپنی فاقہ مستی دوسروں کی فارغ البالی، اپنی کلرکی دوسروں کی افسر شاہی کا موازنہ معاشرہ کے عدم استحکام کو واضح کرتا ہے تو رات کا صبح سے، خوشی کا غم سے، دنیا کی نیرنگیوں کا بے ثباتی سے، غریبی کا امیری سے تضاد نظم کی تاثیر کو بڑھا دیتا ہے۔ اسی طرح ''اک تُو ہی نہیں، اک تُو ہی نہیں'' یا ''تھک جاتا ہوں، تھک جاتا ہوں'' کی تکرار کلرک کی ذہنی کیفیت کی نمائندگی کرتی ہے۔ آخری لائن ؎

یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پُرانی ہے

نظم کو آفاق گیر تجربہ میں بدل دیتی ہے۔ ازل سے اقتصادی ناہمواری محبت کی راہ میں مزاحم ہوتی رہی ہے، اس آفاقی سچائی کو شاعر نے ذاتی تجربہ کی پُر پیچ اور سیال حسّی کیفیات سے آمیز کر کے پیش کیا ہے۔ ماحول سے عدم مطابقت اور سماج سے ناراضگی، ہر حسّاس انسان کا مقدر ہے اور یہی اس نظم کا مرکزی موٹیف بھی ہے۔

فاصلاتی نظامِ تعلیم.....منظر پس منظر ☆

کسی بھی ملک کی تعلیمی پالیسی اس ملک کی سماجی اور اقتصادی ترقی کی دین ہوتی ہے۔ ہمیں یہ سچائی تسلیم کرنے سے احتراز نہیں کہ ہمارے ملک کی آبادی کا ایک قابلِ لحاظ حصہ آج تعلیم سے فیضیاب ہو رہا ہے لیکن آبادی کی شرح میں مسلسل اضافے کی وجہ سے ابھی بھی آبادی کے ایک کثیر حصے تک تعلیم پہنچانے میں حکومت ناکام ہو رہی ہے۔ اس صورت حال نے ملک کی تعلیمی پالیسی کو چنوتی دی ہے جس سے نمٹنے کے لیے فاصلاتی تعلیم کی طرف رجوع کیا گیا اور ایک منظّم پالیسی کے تحت تعلیمی مراکز کی تعمیر و تشکیل کے بغیر تعلیم کے نور کو کھلی فضاؤں میں گھر گھر پہنچانے کی کاوشیں شروع کی گئیں۔

گذشتہ چند دہائیوں میں فاصلاتی تعلیم نے ایک معاون و متبادل طرز تعلیم کی حیثیت سے ہمارے تعلیمی ڈھانچے میں ایک مستحکم جگہ بنالی ہے اور آج یہ ہمارے تعلیمی کردار کا ایک اہم جز بن گیا ہے۔ یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ ایک معقول اور قابل رسا تعلیمی نظام ہونے کے ناطے فاصلاتی طرز تعلیم رسمی تعلیم سے زیادہ مقبولیت حاصل کر رہا ہے، اس کی جز وقتی تعلیم و تربیت، وسیع پیمانے پر

☆ ڈاکٹر شفیقہ پروین، پروفیسر و ناظم، نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی

خواہشمند افراد کا اندراج جمہوری اور اشتراکی رویہ، ارزاں تعلیمی وسائل کی فراہمی عوامی سطح پر اس کی پذیرائی کے اسباب ہیں۔ فاصلاتی طرز تعلیم اپنے اندر ایک عالمگیر اپیل رکھتا ہے جو کرۂ ارض سے ناخواندگی کی جڑیں اکھاڑنے میں مصروف ہے۔ اس طرز تعلیم کی برق رفتار ترقی نے کرہ ارض کو ایک گاؤں بنا دیا ہے اور افہام وتفہیم کے امکانات کو وسیع تر کر دیا ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد ملک کے تعلیمی نظام میں کئی دورس اور نتیجہ خیز تبدیلیاں عمل میں آ گئیں۔ حصول تعلیم کے لیے لوگوں کے مطالبات بڑھنے لگے۔ حکومت نے تعلیمی مراکز کی تعداد میں غیر معمولی اضافہ کر کے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک تعلیم پہنچانے کی ہمہ جہت کاوشیں شروع کیں لیکن اس کے باوجود کروڑوں لوگوں کو براہ راست رسمی تعلیم دینا اتنا بھی آسان نہیں تھا اس پس منظر میں فاصلاتی تعلیم نے ایک معاون نظام کی حیثیت سے نہ صرف حکومت پر بڑھتے ہوئے دباؤ کو کم کرنے میں پیشرفت کی بلکہ کروڑوں لوگوں کے لیے بلا امتیاز مذہب وملت، رنگ ونسل اور عمر وسکونت کے ان کی منشا اور ضرورت کے مطابق جُزوقتی تعلیم و تدریس کے لیے دروازے کھولے۔ اس طرز تعلیم کی ضرورت کو صرف ترقی پذیر ملکوں نے ہی نہیں بلکہ ترقی یافتہ ممالک میں بھی محسوس کیا گیا۔ اس تعلق سے یہاں ایک مختصر سا تعارف پیش نظر رہے کہ ہمارے ملک کے علاوہ بیرون ملک میں کہاں کہاں اس طرح کے تعلیمی ادارے قائم کیے گئے جہاں فاصلاتی تعلیم نے ایک متبادل طرز تعلیم کی حیثیت سے متعلقہ ممالک کے رائج الوقت تعلیمی ڈھانچے میں جگہ بنالی۔

۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۸ء تک کا سفر فاصلاتی تعلیم کی ترقی اور مقبولیت کا سفر رہا ہے۔ اس عرصے میں فاصلاتی تعلیم پر کافی تحقیق ہوئی۔ کتابیں، جریدے اور مقالے لکھے گئے، کئی ادارے قائم کیے

گئے جن میں فاصلاتی تعلیم کی ضرورت اور اہمیت پر کام کیا جانے لگا۔ ملکی سطح پر کئی اوپن یونیورسٹیوں کا قیام عمل میں لایا گیا۔ اس ارتقا کے پس منظر پر نظر دوڑائیں تو یورپ کی طرف خود بخود توجہ مبذول ہو جاتی ہے۔ ۱۹۶۹ء میں انگلینڈ کے ملن کینشر علاقے میں پہلی اوپن یو نیورسٹی کے قیام نے فاصلاتی تعلیم کی ترقی میں سنگ میل کی حیثیت اختیار کی۔ اس یونیورسٹی نے بلا امتیاز سکونت، عمر اور جنس کے لوگوں کی ایک بڑی تعداد کو گونا گوں کورسز میں تعلیمی مواد (Course Material) فراہم کیا۔ نتیجے میں ۱۹۷۱ء سے ۱۹۸۹ء تک تقریباً چار لاکھ طلبا و طالبات انگلینڈ کی اس یونیورسٹی سے مختلف پروگراموں کی اسناد حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ ادھر Ouuk اوپن یونیورسٹی یونائیٹڈ کنگڈم نے رفتہ رفتہ امریکہ کی یونیورسٹیوں کو متحرک کر دیا اور انہوں نے تجرباتی طور پر ouuk کے کئی کورسز اپنے طلبہ کے لیے منتخب کیے۔ IEC انٹرنیشنل ایکسٹینشن کالج کیمبرج نے فاصلاتی تعلیم کے انعقاد کے ساتھ ساتھ دیگر ممالک خاص طور پر افریقہ میں فاصلاتی تعلیم کے انعقاد کے لیے مشاورت اور قیادت بھی فراہم کی۔ فرانس میں ٹیچر ٹریننگ پروگرام کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ اساتذہ کی درسی صلاحیتوں کو ابھارنے کی خاطر فاصلاتی تعلیم کی تشکیل ہوگئی اور اس مقصد کے پیش نظر فرانس میں اٹھارہ یونیورسٹیوں کو ریڈیو یونیورسٹی میں منتقل کیا گیا جو ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعے تعلیم فراہم کرتی رہیں اس کے علاوہ فرانس میں کئی نجی ادارے ہیں جو فاصلاتی تعلیم فراہم کر کے طلبہ کو اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں کے امتحانات میں بیٹھنے کے اہل بناتے ہیں۔

عالمی سطح پر آبادی کے اُس حصے کو جسے بالغوں کی صف میں رکھا جاسکتا ہے، اعلیٰ تعلیم کے حوالے سے کیا ضرورتیں ہیں اس پر عالمی سطح پر سوچ و بچار کیا گیا اور اس ضمن میں ڈَچ گورنمنٹ نے

۱۹۷۱ء میں ایک لچکدار، متنوع اور معاون نظام تعلیم کو عام لوگوں میں رائج کرنے کی پالیسی مرتب کی جس کے نتیجے میں نیدرلینڈ اوپن یونیورسٹی کا قیام ۱۹۸۴ء میں عمل میں لایا گیا۔ اس یونیورسٹی نے فاصلاتی تعلیم کے ذریعے قانون، کلچرل سائنس، نیچرل سائنس، سوشل سائنس، منیجمنٹ جیسے مضامین سے لوگوں کو مستفید کیا۔

اسپین میں ۱۹۷۱ء میں NED کا قیام عمل میں آیا۔ اس یونیورسٹی کا منشور سماجی سطح پر پسماندہ طبقے کو اعلیٰ تعلیم سے آراستہ کرنا تھا۔ اس یونیورسٹی میں تین سطحوں پر تدریسی پروگرام چلائے جارہے تھے، ایڈشن کورسز، ڈگری کورسز اور دوران ملازمت تربیتی کورسز (In service Traning Courses) اس کے علاوہ تحقیقی کاموں کے لیے بھی اس یونیورسٹی میں سہولیات میسر تھیں۔ اس نوعیت کے ادارے جرمنی، سوئیڈن، سابق یو۔ ایس۔ ایس۔ آر اور دوسرے یورپی ممالک میں قائم کیے گئے۔

آپ جانتے ہیں کہ دیگر کئی ممالک کی طرح افریقہ تعلیمی سطح پر کمزور ہے حالاں کہ آبادی کثیر ہے، لیکن تعلیمی وسائل آبادی کے بہت بڑے حصے کا احاطہ کرنے کے لیے ناکافی ہیں چنانچہ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے افریقہ کے Brazzaville خطے میں ۱۹۶۲ء میں پہلا college قائم کیا گیا۔ اس وقت افریقہ میں تقریباً ۳۸ ادارے فاصلاتی طرز پر تعلیم فراہم کرتے ہیں۔ افریقہ کے آس پاس کئی ایسے ممالک ہیں جہاں پرائمری سطح پر تعلیم حاصل کرنا لازمی ہے لیکن آبادی کی شرح کے اعتبار سے تربیت یافتہ اساتذہ کی کمی کے سبب کئی لوگ تعلیم سے بہرہ ور نہیں ہو پاتے ہیں اس کمی کے پیش نظر اکثر ممالک میں خاص طور پر نائجیریا، تنزانیہ، کینیا، بوتسوانا، لساتھو، اتھوپیا وغیرہ میں اساتذہ کو تربیت دینے کی خاطر فاصلاتی تعلیم کو رائج کیا گیا۔ ابتداً تحریری اسباق کی

وساطت سے تربیت دی گئی بعد میں ریڈیو، ٹیلی ویژن اور ذاتی رابطہ پروگرام کے ذریعہ اساتذہ کی قابلیت میں اضافہ کیا گیا۔اس ضمن میں UNES CO سے تکنیکی معاونت حاصل کی گئی۔جنوبی افریقہ اور زمبابوے میں (ERC) ایجوکیشنل ریسرچ سنٹر کے اہتمام سے فاصلاتی طرز تعلیم کے ذریعہ رفیوجی طبقے کو مختلف امتحانات میں بیٹھنے کے لیے کئی کورسز کی تربیت دی جانے لگی۔

ایشائی ممالک میں ہندوستان، پاکستان، بنگلہ دیش، چین، جنوبی کوریا، سری لنکا، انڈونیشیا اور جاپان وغیرہ میں فاصلاتی تعلیم نے برق رفتاری کے ساتھ ارتقائی منازل طے کیے ان ممالک میں کئی اوپن یونیورسٹیوں کا قیام عمل میں لایا گیا۔

۔بنگلہ دیش

بنگلہ دیش (سابق مشرقی پاکستان) میں فاصلاتی تعلیم کا پودا ۱۹۵۰ء کے آس پاس ہی لگا تھا جب کہ اس کو جاپان سے کچھ کاربیڑیز اور ریڈیو رسیور تحفے میں ملے جس کے لیے ایک آڈیو ویژول ایجوکیشن سنٹر تیار کیا گیا جس کے ذریعہ گورنمنٹ نے فلموں کے ذریعہ تعلیم پڑھانے کی شروعات کی۔ بنگلہ دیش جب ایک خود مختار ملک کی حیثیت سے عالمی نقشے پر ابھر آیا تو (BDA) اور ایشین ڈیولپمنٹ بنک (ADB) کی مشترکہ کاوشوں سے بنگلہ دیش اوپن یونیورسٹی کی داغ بیل ڈال دی گئی۔

بنگلہ دیش ایک گنجان آبادی والا ملک ہے، کثیر آبادی میں تعلیمی سہولیات میسر رکھنے کے لیے بنگلہ دیش حکومت نے متبادل نظام تعلیم فراہم کرنے کی غرض سے (BIDE) بنگلہ دیش انسٹی ٹیوٹ آف ڈسٹنس ایجوکیشن کا قیام عمل میں لایا۔ اس انسٹی ٹیوٹ میں ٹیچر ٹریننگ پروگرام فاصلاتی طرز تعلیم کی وساطت سے چلائے گئے۔ یہی انسٹی ٹیوٹ بنگلہ دیش حکومت کی سرپرستی میں آگے چل کر بنگلہ دیش اوپن یونیورسٹی میں منتقل ہو گیا جو اکتوبر ۱۹۹۲ء میں پارلیمنٹ کے ایکٹ کے تحت معرض

وجود میں آ گئی۔

چین

چین میں سنٹرل ریڈیو و ٹیلی ویژن یونیورسٹی ۱۹۷۹ء میں بنائی گئی۔ یہ یونیورسٹی ڈائنڈا DIANDA کے نام سے مشہور ہے۔ اس یونیورسٹی کے دائرے اختیار میں تقریباً ۳۰ ذیلی ٹیلی ویژن یورنیورسٹیاں کام کرتی ہیں جن کے کئی سکول چین کے بڑے بڑے شہروں میں قومی، صوبائی اور مونسپل سطح کی ٹی وی چینلوں سے رابطہ بنائے ہوئے ہیں۔ CRTU میں تقریباً پانچ سو اساتذہ کام کرتے ہیں اور مختلف پروگراموں خاص طور پر زبان، ادب، سوشل سائنس، قانون، جرنلزم، اگریکلچرل اور انفارمیشن تکنالوجی میں تقریباً سات لاکھ طالب علم مندرج ہیں۔ ۱۹۸۶ء میں چین میں نیشنل اوپن یونیورسٹی قائم کی گئی اور اس یونیورسٹی نے ۱۹۸۰ء سے ہی پروگرام ٹیلی کاسٹ کرنا شروع کیے تھے۔

جاپان

دوسرے ایشیائی مملک کی طرح جاپان میں ۱۹۸۵ء میں یونیورسٹی آف ائیر قائم کی گئی جس کی وساطت سے رسمی تعلیم کے ساتھ ساتھ غیر رسمی یعنی فاصلاتی تعلیم کا اہتمام بھی کیا گیا ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعہ تدریسی پروگرام چلانا اس یونیورسٹی کے شعبہ فاصلاتی تعلیم کا خاصا رہا ہے۔ آبادی کا ایک بڑا حصہ ٹیلی ویژن کی وساطت سے تعلیم حاصل کررہا ہے۔

پاکستان

پاکستان میں مراسلاتی تعلیم پہلے سے ہی رائج ضرور تھی مگر اس کے مقاصد واضح نہیں تھے بلکہ کسی حد تک UKOU کے زیر اثر ہی اس طرز تعلیم کے ابتدائی نقوش ملتے تھے بعد میں پاکستان کے تعلیمی ڈھانچے میں فاصلاتی تعلیم کو ایک مستقل جگہ دینے کے لیے حکومت پاکستان نے اوپن یونیورسٹی قائم کی۔ اس یونیورسٹی کی مالی معاونت حکومت

پاکستان کرتی تھی بعد میں یونیورسٹی اپنے وسائل خود پیدا کرسکی اور آج یہ یونیورسٹی اپنے ہی Resources سے چلتی ہے۔

ظاہر ہے پاکستان میں ۱۹۷۴ء میں علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کا قیام عمل میں لایا گیا۔ اس یونیورسٹی سے ہر سال تقریباً ڈیڑھ لاکھ طلبہ ڈگریاں حاصل کرکے نکلتے ہیں۔ پاکستان کی آبادی کی نسبت سے تعلیمی وسائل کے فقدان کے پیش نظر گھریلو خواتین، باروزگار افراد جو تعلیم کو جاری رکھنے کے خواہشمند تھے اور دوسرے کئی ایسے لوگ جو اقتصادی اور معاشی بدحالی کے سبب تعلیم کو جاری نہ رکھ سکتے تھے، تعلیم فراہم کرنے کی غرض سے اس یونیورسٹی کا قیام عمل میں لایا گیا۔ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی میں مختلف کورسز میں بلا امتیاز رنگ و نسل، عمر و سکونت کے داخلہ لیا جاسکتا ہے۔

سری لنکا

سری لنکا میں اوپن یونیورسٹی آف سری لنکا ۱۹۸۰ء میں بنائی گئی۔ یہ یونیورسٹی تعلیمی معیار کو بڑھانے، متبادل اور معاون طریقہ تعلیم فراہم کرنے کی غرض سے بنائی گئی۔ اس یونیورسٹی کے اہتمام سے سرٹیفکیٹ، ڈپلوما، ڈگری اور پوسٹ گریجویٹ سطح کے تدریسی پروگرام فاصلاتی طرز پر چلائے جارہے ہیں۔ فاصلاتی تعلیم کو زیادہ فعال بنانے کی خاطر سری لنکا کی حکومت نے سویڈش انٹرنیشنل ڈیولپمنٹ ایجنسی کے ساتھ اشتراک کیا اور ان کی مدد سے بہتر پروگرام چلانے کے لیے ماحول پیدا کیا۔

جنوبی کوریا

اوپن یونیورسٹیوں کے پہلو بہ پہلو فارمل یونیورسٹیوں کے اہتمام سے بھی فاصلاتی تعلیم کے شعبہ جات کام کرنے لگے۔ جنوبی کوریا میں سیول نیشنل یونیورسٹی نے ۱۹۷۲ء میں مراسلاتی تعلیم کا شعبہ قائم کیا جس کے اہتمام سے جونیر کالج لیول کے کورسز چلائے گئے اور اسکی مقبولیت کے پیش نظر ۱۹۸۲ء میں یہی شعبہ ایک بڑی یونیورسٹی 'دی کوریا

ائر اینڈ کارسپانڈنس یونیورسٹی کے نام سے مشہور ہوگیا اور ایک مکمل یونیورسٹی کی حیثیت سے کام کرنے لگا۔ اس وقت اس یونیورسٹی میں تقریباً پانچ لاکھ طلبہ سالانہ اندراج پاتے ہیں۔

۔انڈونیشیا

تعلیمی سطح میں زبردست اضافے کے باوجود اور رسمی تعلیمی سہولیات کی فراہمی کے باوصف انڈونیشیا کے سامنے فاصلاتی تعلیم رائج کرنے کا مطالبہ رہا ہے۔ انڈونیشیا کی حکومت نے ثابت قدمی کا ثبوت دیتے ہوئے ۱۹۸۴ء میں انڈونیشیا اوپن یونیورسٹی قائم کرلی جس میں پہلے ہی سال پچاس ہزار لوگوں نے داخلہ لیا۔ آج عالمی سطح پر اس یونیورسٹی نے اپنی شناخت بنالی ہے۔

۔اسرائیل و جارڈن

فاصلاتی تعلیم کے فعال ادارے مغربی ایشیا میں بھی قائم ہوگئے۔ اسرائیل اور جارڈن میں فاصلاتی تعلیم کا کافی رواج ہے۔ ۱۹۷۴ء میں اسرائیل میں ایوری مینز یونیورسٹی (Everyman's University) قائم کی گئی جس نے تعلیم بالغان اور کچھ پیشہ ورانہ کورسز کا اہتمام کیا۔ فاصلاتی تعلیم کے ذریعہ ریاضی، لائف سائنس، ہیومینٹیز اور سوشل سائنس کا درس دیا جانے لگا۔ ۱۹۸۸ء میں جارڈن میں القدوس اوپن یونیورسٹی سرگرم عمل ہونے لگی۔ اسی طرح کنیڈا، امریکہ اور دوسرے بڑے بڑے ممالک میں فاصلاتی تعلیم تیز رفتاری کے ساتھ تعلیمی فقدان کو کم کرنے اور تہذیب کو سنوارنے میں جٹ گئی۔

ہندوستان

ہندوستان کی تعلیمی فضا پر ۱۹۶۰ء تک فاصلاتی تعلیم کا کوئی بھی ستارہ نظر نہیں آتا حالاں کہ آبادی کی شرح میں بتدریج اضافہ ہو رہا تھا لیکن تعلیمی اداروں کا فقدان اقتصادی حالات، سیاسی اور سماجی مجبوریاں آبادی کے ایک بہت بڑے حصے کو تعلیم سے فیضیاب ہونے میں حائل تھیں۔

ہندوستان حکام اور ماہرین تعلیم نے اس صورت حال سے نمٹنے کے لیے کئی تجاویز پر سوچ و بچار کیا اور تیسرے پانچ سالہ منصوبے کے تحت ۱۹۶۱ء منصوبہ بندی کمشن (Planning Commission) نے مراسلاتی و فاصلاتی تعلیم کی ضرورت پر زور دیا اور بالآخر ۱۹۶۲ء میں فاصلاتی تعلیم کے حوالے سے دہلی یونیورسٹی میں فاصلاتی تعلیم کا ایک پائلٹ پروجیکٹ شروع کیا گیا۔ اس کے صحت مند اثرات کے پیش نظر ہندوستان کی مختلف ریاستوں کی یونیورسٹیوں میں مراسلاتی تعلیم (correspondence courses) کے شعبے کھولے گئے چنانچہ یہ شعبے روایتی (Conventional) یونیورسٹیوں میں ذیلی شعبوں کی حیثیت سے کام کر رہے ہیں اس لیے تمام تر توجہ اس طرز تعلیم پر نہیں دی جا سکی جس کے نتیجے میں ابتداً اس میں کئی خامیاں رہیں۔ ماہرین تعلیم نے حکومت ہند کے سامنے Single mode اوپن یونیورسٹی کی تجویز رکھ دی جس کے نتیجے میں ۱۹۸۲ء میں آندھرا پردیش میں ہندوستان کی پہلی اوپن یونیورسٹی معروض وجود میں آ گئی۔ اس یونیورسٹی کی ہمہ گیر ترقی اور عام لوگوں کی تعلیمی زندگی میں بہتری کے پیش نظر دہلی میں ۱۹۸۵ء میں قومی سطح کی اوپن یونیورسٹی قائم کی گئی جو آج اندرا گاندھی نیشنل اوپن یونیورسٹی (اِگنو) کے نام سے مشہور ہے۔ اس یونیورسٹی کو پارلیمنٹ کے ایک ایکٹ کے تحت قائم کیا گیا اور اس کے ذمہ نہ صرف فاصلاتی تعلیم فراہم کرنا بلکہ ملک کے دیگر فاصلاتی تعلیم کے شعبہ جات کی نگہداشت اور وقتاً فوقتاً مالی معاونت کرنا بھی ہے۔ آج ہمارے ملک میں دس بڑی اوپن یونیورسٹیاں سرگرم عمل ہیں اور تقریباً نوے ایسے ادارے ہیں جو مراسلاتی یا فاصلاتی تعلیم کے مرکز کے طور پر کام کر رہے ہیں۔ اِگنو کی نگہداشت میں جتنے بھی فاصلاتی تعلیم کے ادارے کام کر رہے ہیں اُن سب کا تجزیہ کرنا یہاں ممکن نہیں اس لیے

برراہِ راست کشمیر یونیورسٹی کے اہتمام سے چل رہے نظامت فاصلاتی تعلیم کے حوالے سے بات کی جارہی ہے جس کی نذر راقم کی زندگی کے بیشتر ماہ و سال ہوگئے ہیں ۔ آپ جانتے ہیں کہ تعلیمی ادارے خصوصاً یونیورسٹیاں تخلیقی و تحقیقی تجربات کی آماجگاہ کے طور پر کام کرتی ہیں ۔ یونیورسٹی دانشور پیدا کرتی ہے جو کلچر، قومی ثقافت اور تہذیبی قدروں کا تحفظ بھی کرتے ہیں اور تدوین بھی ۔ جامعہ کشمیر اس حوالے سے عالمی نقشے پر اپنی پہچان بنا چکی ہے۔ یہ دانش گاہ دیو قامت ہمالیہ کے دامن میں جھیل ڈل کی روح پرور لہروں کی چشم دید گواہ کی حیثیت سے حضرت بل کے علاقے میں آباد ہے۔ ۱۹۵۸ء سے آج تک کے سفر میں دانش گاہ کشمیر نے کئی بلند قامت شخصیات پیدا کیں جنہوں نے مختلف شعبہ جات میں کار ہائے نمایاں انجام دیے۔

آثار شریف درگاہ حضرت بل کی روحانی فضاؤں میں نگینے کی طرح چمکتی ہوئی اس دانش گاہ کا ایک حصہ باغ نسیم کی نرم ہواؤں اور سرخ چناروں کے سائے میں سانس لے رہا ہے ۔ باغ نسیم کے وسط میں جامعہ کشمیر کا سب سے فعال اور سرگرم عمل شعبہ ''نظامت فاصلاتی تعلیم'' کے نام سے کام کر رہا ہے ۔اس شعبہ کا قیام ۱۹۷۶ء میں عمل میں لایا گیا۔ چنانچہ اس شعبہ کو ابتدا سے ہی بہتر رہنمائی حاصل رہی اس لیے یہ مختصر سے وقت میں ریاست اور بیرون ریاست ایک معاون اور رہبر شعبہ تعلیم کی حیثیت سے اپنی شناخت بنانے میں کامیاب ہوا۔ جامعہ کشمیر کے موجودہ وائس چانسلر پروفیسر ریاض پنجابی کشمیر میں اس طرز تعلیم کے بنیاد گزار متصور کیے جاتے ہیں انہوں نے ایک طویل عرصے تک اس شعبہ کے ناظم کے فرائض انجام دیے اور اُن کی چشم بینا نے اُس وقت اس طرز تعلیم کے لیے جو آسودہ خواب دیکھے تھے آج ان کی تکمیل سے بہت حد تک وہ مطمئن نظر آتے ہیں۔

جامعہ کشمیر میں فاصلاتی تعلیم نے ایک چھوٹی سی بیرک میں آنکھ کھولی تھی جہاں سے ایک مختصر سے تدریسی وغیر تدریسی عملے کی سعی پیہم سے انڈر گریجویٹ سطح کے چند ایک پروگراموں کا انعقاد کر کے اس کا سفر شروع ہوا چوں کہ ارادوں میں پختگی اور عزم وحوصلہ میں تدبر تھا اس لیے یہ شعبہ بڑی تیزی کے ساتھ ارتقائی منازل طے کرتا گیا اور آج یہ شعبہ جامعہ کشمیر کی سب سے بڑی عمارت میں اپنی کارکردگی انجام دے رہا ہے۔

۱۹۸۵ء۔۱۹۷۶ء تک یہ شعبہ انسٹی ٹیوٹ آف کارسپانڈنس کورسز کے نام سے انڈر گریجویٹ بی۔ایڈ اور ایل۔ایل۔بی پروگرام بڑی کامیابی کے ساتھ چلا رہا تھا اس کی ہمہ گیر کاوشوں کے نتیجے میں بہت جلد دور دراز اور پسماندہ علاقوں کے لوگ اس طرز تعلیم سے واقف ہو گئے اور کھیت کھلیانوں میں کام کرنے والے کسان، فیکٹریوں میں کام کرنے والے مزدور، گھر گھر ہستی چلانے والی خواتین، اقتصادی بحران کے شکار ہمارے نوجوان دلوں میں امنگ لیے اس شعبہ کی طرف رجوع کرنے لگے۔ اور نتیجے میں چند ہی سالوں میں سینکڑوں کی تعداد میں لوگ کارسپانڈنس کورسز کے ذریعہ تعلیم حاصل کرنے میں مسرت محسوس کرنے لگے۔ چنانچہ ۱۹۸۵ء میں اس طرز تعلیم کے صحت مند اثرات کے پیش نظر ملکی سطح پر اس میں وسعت و جامیت پیدا کرنے کی غرض سے اس کو مراسلاتی تعلیم سے فاصلاتی تعلیم کی سطح تک لایا گیا۔اور اس طرح انسٹی ٹیوٹ آف کارسپانڈنس کورسز کا نام بدل کر ڈیپارٹمنٹ آف ڈسٹنس ایجوکیشن رکھ دیا گیا۔ ۱۹۸۵ء سے اس شعبے نے ایک متبادل افادی نظام کے طور پر کام کیا اور یہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ اس نے رسمی تعلیم سے زیادہ مقبولیت حاصل کی۔عوامی سطح پر اس نظام تعلیم کی زبردست پذیرائی ہو رہی ہے جس کی وجہ وسیع پیمانے پر خواہشمند افراد کا اندراج، فاصلاتی ذرائع سے جز وقتی تعلیم و تربیت، ارزاں

تعلیمی وسائل کی فراہمی، بہتر اور جدید تعلیمی سہولیات وغیرہ ہیں ۔ اس کی وسعتیں دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس شعبے نے ستاروں پر کمند لگانے کی ٹھان لی ہے۔ بیک وقت متنوع پیشہ ورانہ اور روایتی کورسز کا اہتمام کر کے یہ شعبہ ایک بہت بڑی سماجی اور تعلیمی ذمہ داری نبھا رہا ہے۔ انڈر گریجویٹ سطح پر چند ایک پروگرام کو لے کر نظامت فاصلاتی تعلیم نے دانش گاہ کشمیر میں اپنا رخت سفر باندھا اور آج اس کی وساطت سے من جملہ تقریباً بیس گریجویٹ، پوسٹ گریجویٹ اور پیشہ ورانہ کورسز چل رہے ہیں جن میں ہزاروں کی تعداد میں طلبہ داخلہ لیتے ہیں ۔ داخلے کا طریقہ بہت ہی آسان اور لچکدار ہے۔ کسی بھی کورس کے انتخاب کے بعد طالب عالم ڈسٹنس ایجوکیشن کونسل (اگنو) کی ہدایت پر ماہرین سے تیار کروایا گیا تحریری مواد حاصل کرتا ہے جس کے مطالعے کے بعد وہ اپنے اساتذہ سے براہ راست بات کرسکتا ہے اور اپنے شکوک دور کرسکتا ہے۔ ایک تعلیمی سال میں دو رابطہ پروگرام چلائے جاتے ہیں جن میں طلبہ کی حاضری لازمی ہے، ان رابطہ پروگراموں میں نامور اساتذہ نصاب کے مطابق درس و تدریس کا کام انجام دیتے ہیں اور اس طرح نظامت فاصلاتی تعلیم اپنے طلبہ کو رسمی تعلیم کا سا ماحول عطا کرنے میں کسی بھی طرح کوئی دقیقہ فرو گذاشت نہیں کرتا۔

آج کے میکانکی دور میں زندگی بہت تیز دوڑ رہی ہے۔ انفارمیشن تکنالوجی نے ایسے فاصلے بہت کم کر دیے ہیں اور دنیا جیسے سمٹ گئی ہے تعلیم کو انفارمیشن تکنالوجی کے ساتھ جوڑنے کا چلینج ماہرین تعلیم کے سامنے ایک سائے کی طرح منڈلا رہا ہے۔ جامعہ کشمیر نے اس چلینج کو حُسن و خوبی کے ساتھ قبول کیا اور اسی تناظر میں جامعہ کے کئی شعبے جیسے ڈیپارٹمنٹ آف کمپوٹر سائنس ، ڈیپارٹمنٹ آف الیکٹرانکس ، ڈیپارٹمنٹ آف بایوانفارمٹکس اور ڈائریکٹوریٹ آف انفارمیشن تکنالوجی اینڈ

سپورٹ سروسز قائم کیے گئے جن کے اشترک سے جامعہ کشمیر کے دیگر شعبہ جات تدریسی عمل کو انٹرنیٹ کے ساتھ جوڑنے میں سرگرم عمل ہیں۔ تعلیم کو جدید تکنالوجی کی مدد سے عام کرنا موجودہ وائس چانسلر پروفیسر ریاض پنجابی کی ترجیحات میں شامل ہے۔ اُن کی ہدایت پر نظامت فاصلاتی تعلیم میں ایک بہت بڑی کمپیوٹر لیب قائم کی گئی جس سے ہزاروں کی تعداد میں طلبہ مستفید ہوتے ہیں۔ ماہرین کا عملہ ہر وقت طلبہ کی رہنمائی کے لیے لیب میں موجود رہتا ہے۔ نظامت فاصلاتی تعلیم میں ایک بہت بڑی لائبریری ہے جس میں تقریباً پچاس ہزار کتابیں ہیں اس کے علاوہ جدید رسائل، جرائد، ریفرنس وغیرہ بھی موجود ہیں طلبہ کی سہولت کے لئے نظامت نے تقریباً ہر ڈسٹرکٹ میں تعلیمی واطلاعاتی مراکز قائم کیے ہیں جن میں مختلف مضامین پر کتابیں، ٹی۔وی، کمپیوٹر اور دیگر تعلیمی مواد رکھا گیا ہے تاکہ طلبہ اپنے پاس کے مرکز سے ان سہولیات کا فائدہ اٹھائیں۔

نظامت فاصلاتی تعلیم کے اہتمام سے ہر ہفتے سنیچر کے روز رات دس بجے ریڈیو کشمیر سے ریڈیو کونسلنگ کا پروگرام نشر ہوتا ہے جس میں ماہرین اہم موضوعات پر لیکچر دیتے ہیں اور طلبہ کو ہدایت دی جاتی ہے کہ وہ اس سلسلے میں اپنی آرا لکھ کر یا E-mail کرکے بھیج دیں۔

اس کے علاوہ نظامت فاصلاتی تعلیم میں پرخلوص تدریسی وغیر تدریسی عملہ ہر وقت موجود رہتا ہے۔ Course Co-ordinator طلبہ کی Counselling کرتے ہیں اور ہر طرح کی رہنمائی کے لیے پیش پیش رہتے ہیں۔

کشمیر یونیورسٹی کا نظامت فاصلاتی تعلیم ملکی اور بین الاقوامی سطح پر اپنی شناخت بنانے میں کامیاب ہوا ہے۔ ملک اور بیرون ملک سے ماہرین تعلیم، نامور ادبی شخصیات، اسکالرس اور انتظامی امور سے وابستہ افسرانِ اعلیٰ نظامت فاصلاتی تعلیم کی دعوت پر سمیناروں، مذاکروں اور کانفرنسوں میں

شرکت کرتے ہیں اور اس طرح فاصلاتی تعلیم کے حوالے سے بین الاقوامی شخصیات سے تبادلہ خیال کرنے کے مواقع ملتے ہیں۔اسی طرح باہر کی اوپن یونیورسٹیوں کی تقریبات میں شرکت کر کے ہمارا تدریسی عملہ ایک تجرباتی عمل سے گذرتا ہے اور نتیجے میں فاصلاتی تعلیم کے حوالے سے عالمی نقطہ نظر کا نہ صرف ادراک ہوتا ہے بلکہ اس کو عملانے کی سعی بھی ہوتی ہے۔

نظامت فاصلاتی تعلیم کی تمام تر کارکردگیوں کو قلم بند کرنا ممکن نہیں، چند نمائندہ کارگزاریوں کا ذکر کرنا مناسب سمجھا اس لیے صفحہ قرطاس پر ان تجربات کو بکھیر دیا اس سے پہلے کہ میں اپنی بات ختم کردوں میں یہ بات دوہرانا چاہونگی کہ تعلیم کے حوالے سے قومی اہداف کو مکمل کرنے کے لیے فاصلاتی تعلیم ایک لازمی عنصر بن گیا ہے۔ آج کی ساری دنیا میں انسان کو نئی چنوتیوں کا سامنا ہے جن کو دور کرنے کے لیے رسمی تعلیم ناکافی ہے اس لیے ظاہر ہے کہ فاصلاتی تعلیم ایک معاون طرز تعلیم کی حیثیت سے تعلیمی منظر نامے پر ایک نئی امنگ کے ساتھ وجود میں آگیا اور تعلیم سے محروم طبقوں تک از خود پہنچنے کا عزم کیا۔ عالمی سطح پر اس طرز تعلیم کا رائج ہونا ایک ہمہ گیر تعلیمی تحریک کی حیثیت رکھتا ہے اور اس تحریک نے خواندگی تحریک کی صورت اختیار کر کے ہر گھر میں علم کی مشعل روشن کردی۔

غالب اور اٹھارہ سو ستاون: ایک تحقیقی مطالعہ ☆

انیسویں صدی کو پروفیسر شمیم حنفی نے تخلیقی طور پر اضمحلال کی صدی کہا ہے۔ اور یہ واقعتاً ہندستان کی تمام زبانوں کے لیے اضمحلال/زوال کی صدی ہے۔لیکن اس زوال زدہ صدی میں غالب کی شخصیت ایک روشن نقطے کی حیثیت رکھتی ہے۔شمیم حنفی لکھتے ہیں:

''انگریزی حکومت کے قیام کے ساتھ ہندستانی معاشرے پر بتدریج ایک غیر دلچسپ قسم کی نثریت کا غلبہ بڑھتا گیا۔ اردو میں تو حالت پھر بھی غنیمت کہی جا سکتی ہے کہ معاملہ افادی ادب کے تصور تک پہنچ کر ٹھہر گیا تھا۔ پھر سب سے بڑی بات یہ کہ اس صدی کے پورے شعری منظر نامے پر غالب کا سایہ دور تک پھیلا ہوا ہے۔لیکن دوسری زبانوں میں رفتہ رفتہ شعر و ادب کے نام پر ایک مستقل سُستا پن حاوی ہوتا گیا۔ چنانچہ ہندستانی ادبیات کی تاریخ میں، مغرب سے ماخوذ اسالیب، اصناف اور تصورات کی چمک دمک کے باوجود

☆ جاوید رحمانی، قومی اُردو کونسل، آر. کے. پورم، نئی دہلی۔110066

مغربی ادوار کے سایے میں سانس لیتی
ہوئی انیسویں صدی تخلیقی قوتوں کے
اضمحلال اور زوال کی صدی ہے۔'' (۱)

غالب کی شخصیت کئی لحاظ سے اس صدی کی سب سے نمائندہ شخصیت ہے۔ حالؔی نے یونہی غالب کے مرنے کو دلی کے مرنے سے تعبیر نہ کیا تھا! سجاد باقر رضوی نے لکھا ہے کہ:

''غالبؔ برصغیر کی تقریباً ہزار سالہ مسلم
تہذیب کا استعارہ ہیں ایسا ہی استعارہ
جیسا کہ امیر خسرو تھے، امیر خسرو کا تعلق
دور عروج سے تھا مرزا غالبؔ کا دور
زوال سے۔'' (۲)

عروج و زوال کا یہ کھیل دلی کے میدان میں کھیلا گیا اس کا مرکز ثقل دلی تھی۔ اسی لیے اس پوری کہانی کے نشیب و فراز کو دلی کے حوالے ہی سے سمجھا جا سکتا ہے اور غالبؔ کی ذات اس دلی کا ایسا اہم حصہ تھی کہ حالؔی نے اس کے مرنے کو دلی کے مرنے سے تعبیر کیا ہے۔

غالب کو وہ زمانہ ملا کہ مغلوں کی تلوار ٹوٹ چکی تھی اور ان کی ساری توجہ کھیل تماشے اور تفریحات و تقریبات پر مرکوز ہو گئی تھی اسی زمانے کے لئے کہا جاتا ہے کہ یہاں آٹھ دن نو میلے تھے۔ زندگی کا کوئی نصب العین نہ تھا سید ضمیر حسن دہلوی نے صحیح لکھا ہے کہ:

''اس زمانے کی دلی کا یہ عالم تھا کہ
سلطنت کو گھن لگ چکا تھا اکبر شاہ ثانی
چولھے آگ نہ گھڑے بچے بچے کی زبان
پر تھا مگر وہ جو اگلی دولت کی فراوانی نے
بزم آرائی کے خط و خال میں نفاست اور
نزاکت بھر رکھی تھی وہ البتہ ضرور قائم
تھی . . . مذہبی رسوم موسمی تہواروں اور
شادی و غمی کو تقریبات کا بہانہ بنا لیا گیا
تھا۔'' (۳)

مغل تہذیب تو یوں بھی نفاست و نزاکت

اورحسن و جمال کی تہذیب تھی جب اس سے جلال رخصت ہوا تو ساری توجہ جمال پر مرکوز ہونی ہی تھی چنانچہ مرزا کے عہد میں ایسا ہی ہوا اور لال قلعہ کی مرکزیت یوں تو پارہ پارہ ہو چکی تھی لیکن ایک ادبی و تہذبی ادارے کی حیثیت اسے اب بھی حاصل تھی۔ اگر چہ کتنی دیر؟ یہ کہنا مشکل تھا قاضی عبد الجمیل کو غالبؔ نے لکھا کہ:

''مشاعرہ یہاں شہر میں کہیں نہیں ہوتا قلعہ میں شہزادگان تیموریہ جمع ہو کر کچھ غزل خوانی کر لیتے ہیں وہاں کے مصرعۂ طرح کو کیا کیجیے گا اور اس پر غزل لکھ کر کہاں پڑھیے گا میں کبھی اس محفل میں جاتا ہوں اور کبھی نہیں جاتا اور یہ صحبت خود چند روزہ ہے اس کو دوام کہاں کیا معلوم ہے ابھی نہ ہو اب کی ہو تو آئندہ نہ ہو۔''(۴)

غرض ایسی غیر یقینی صورتِ حال تھی کہ کچھ بھی قیاس نہیں کیا جا سکتا تھا اور یہ صورت اچانک نہیں پیدا ہوئی تھی پروفیسر نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے:

''غالبؔ نے جب ہوش سنبھالا تو سلطنت مغلیہ حواس باختہ ہو چکی تھی اور مرہٹوں جاٹوں یا سکھوں کی طاقت بھی کوئی ایسی بنیاد نہیں رکھتی تھی جو مغلیہ حکومت کا متبادل فراہم کر سکے ایک نئی غیر ملکی طاقت کمپنی بہادر کی البتہ اپنی جڑیں گہرائی میں جما چکی تھی اور مشرق سے شمال مغرب کی طرف بڑھتی چلی آتی تھی۔''(۵)

یہاں پر اس قدر اضافہ ضروری معلوم ہوتا ہے مرہٹوں اور جاٹوں نے ہی انگریزوں کے تسلط کے لیے راستہ ہموار کیا۔ مغلوں کی حواس باختگی میں ان کا جو حصہ رہا ہے، اسے بھی ذہن میں رکھنا چاہیے۔ بہر حال یہ صرف دو گروہ یا دو جماعتوں کی

سیاسی شکست وفتح کا کھیل نہیں تھا بلکہ دو تہذیبوں کی آویزش تھی جس کے عینی شاہد غالب تھے جو یہ شعور رکھتے تھے کہ یہ اونٹ کس کروٹ بیٹھے گا اور غالب کی زندگی میں ہی یہ آویزش مکمل بھی ہوئی اور اس کا فیصلہ انگریزوں کے حق میں ہوا جو ایک طرح سے نئے نظام کی فتح ہے پرانے نظام پر۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ کم وبیش انھیں زمانوں میں قدیم و جدید کی آویزش عالمی منظر نامے پر بھی دکھائی دیتی ہے۔ جس کا یہاں ذکر ہمیں اپنے موضوع سے دور لے جائیگا اور قدرے غیر ضروری بھی ہے۔ دلی کا سیاسی اثر بتدریج کم ہوتا جا رہا تھا اور اس کا حال یہاں کے موسموں جیسا بڑی مدت سے تھا۔ کہتے ہیں دلی کا اپنا کوئی موسم نہیں تو مسلسل حملوں نے کم و بیش ایسی ہی صورت سیاسی سطح پر پیدا کر دی کہ دکن سے کوئی آندھی اٹھی تو اس کی زد میں لال قلعہ، پنجاب سے کوئی ہوا چلی تو دلی کا حال دگرگوں۔ لیکن انگریزوں کی مداخلت نے پوری بساط ہی الٹ دی۔ کوئی آندھی آتی تو گزر جاتی تھی، کوئی ہوا چلتی تو تھمتی بھی تھی 1803ء کے بعد تو مغل بادشاہت نہیں اس کا بھرم باقی رہا جو کچھ تو انگریزوں نے اپنی حکمت عملی کے تحت قائم رکھا اور کچھ مغلوں نے اپنی خود فریبی سے۔ شاہجہانی جاہ وجلال رخصت ہو چکا تھا اس کے سائے لرزاں تھے انکی روایات قائم تھیں جو تلخ حقیقت پر پردہ ڈال دیتی تھیں اسی لیے پروفیسر خلیق احمد نظامی نے قلعہ کو ایک ایسے سراب سے تعبیر کیا ہے جس نے مدتوں حقیقت کا احساس نہ ہونے دیا۔ غالب کو حقیقت کا احساس تھا لیکن وہ مجبور محض تھے مغلوں کے سیاسی زوال کا مرقع پروفیسر خلیق احمد نظامی نے ایک دلچسپ استعارے کی مدد سے اس طرح پیش کیا ہے کہ:

> ''جس جمنا کے کنارے کبھی ہاتھیوں کی لڑائیاں دیکھی جاتی تھیں وہاں اب ظل سبحانی بٹیروں کی لڑائیاں اور پتنگوں کے معرکے دیکھتے تھے''۔(٦)

ڈاکٹر پرسیول اسپیر کے خیال میں اس زمانے کے ادبی معرکوں کی بھی کیفیت یہی تھی یہ بھی مغل فرمانرواؤں کی خودفریبی کا بہانہ تھے جس میں بہادر شاہ چونکہ خود بھی شاعر تھے تو ایک فریق کی حیثیت سے بھی شامل تھے اوران بہانوں سے ادبی وتہذیبی مرکزیت قائم تھی۔حالی نے لکھا ہے:

''تیرہویں صدی ہجری میں جبکہ مسلمانوں کا تنزل درجۂ غایت کو پہنچ چکا تھا اور ان کی دولت عزت اور حکومت کے ساتھ علم وفضل اور کمالات بھی رخصت ہو چکے تھے حسن اتفاق سے دارالخلافہ دہلی میں چند اہل کمال ایسے جمع ہو گیے تھے جن کی صحبتیں اور جلسے عہد اکبری وشاہجہانی کی صحبتوں اور جلسوں کو یاد دلاتی تھیں...اگر چہ جس زمانے میں کہ پہلی بار راقم کا دلی جانا ہوا اس باغ میں پت جھڑ شروع ہوگئی تھی کچھ لوگ دلی سے باہر چلے گیے تھے اور کچھ دنیا سے رخصت ہو چکے تھے مگر جو باقی تھے اور جنکے دیکھنے کا مجھ کو ہمیشہ فخر رہیگا وہ بھی ایسے تھے کہ نہ صرف دلی سے بلکہ ہندوستان کی خاک سے پھر کوئی ویسا اٹھتا نظر نہیں آتا''۔ (۷)

اس پر پروفیسر تنویر احمد علوی کا یہ تبصرہ بھی ملاحظہ فرمائیں:

''اصل میں مولانا حالی اس وقت کی دہلی کے سیاسی زوال اور اقتصادی کم مائیگی کا ذکر کرنا چاہتے ہیں ورنہ جہاں تک علمی کمالات اور ادبی فتوحات کا سوال ہے یہ دور خود مغل تاریخ کا ایک اہم عہد ہے اور اس شاندار عہد کے اہل علم ارباب زہد وورع اور اصحاب فکر وفن میں ایسے ایسے منتخب روزگار افراد موجود ہیں کہ ان میں سے ہر فرد گویا اپنی ذات میں ایک

انجمن ہے... یہ تھی عہد غالب کی دلی جس
کی محراب زندگی قوس قزح کی طرح
ہفت رنگ تھی اور جسکے افقی دائرے میں
غالب کے فکر وفن کو نمو پذیر ہونے اور
فروغ پانے کا موقع ملا۔''(۸)

اس دلی میں اُمراء کے دیوان خانے آجکل کی طرح نہیں تھے، وہ اعلیٰ علمی وادبی ذوق ومعیار کی نمائندگی کرتے تھے اسی لیے سرسید انھیں حسرت سے یاد کرتے ہیں اور پروفیسر خلیق احمد نظامی نے ہر عالم اور امیر کے گھر کو ایک علمی مرکز قرار دیا ہے اور شبیر احمد خاں غوری شاہ عبدالعزیز کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ اس میں اتنے مدارس ہیں کہ کوئی گشت لگائے تو اس کو ہر جگہ کتابیں ہی کتابیں نظر آئیں گی، اس زمانے کی دلی نہ صرف علمی بلکہ ثقافتی رنگارنگی کی بھی نادرالوجود مثال تھی اس میں کیسے کیسے مختلف اور متضاد رنگ سما گیے تھے، اس کا اندازہ آسان نہیں اور اس کی بڑی حد تک نمائندگی غالب کے حلقۂ احباب سے بھی ہوتی ہے جس میں رند اور صوفی سبھی شامل ہیں، اس دلی میں ایک طرف مدارس اور خانقاہوں کا جال بچھا ہے تو دوسری طرف رقص وسرود، عیش و انبساط اور ہنگامہ ہائے ناونوش بھی ہے اور ایک کی اخلاقیات دوسرے کو زیر نہیں کرتی۔ ایسی ایسی خانقاہیں، جہاں بیرونی ممالک سے بھی عقیدت مند آتے ہیں اور فیض حاصل کر کے لوٹ جاتے ہیں۔ مولانا فضل الرحمٰن گنج مرادآبادی نے ندوۃ العلماء کے بانی مولانا محمد علی مونگیری سے کہا کہ ''ہم نے عشق کی دو دکانیں دیکھی ہیں ایک شاہ غلام علی کی اور دوسری حضرت شاہ محمد آفاق رحمۃ اللہ علیہ کی، کہ اس دکان میں عشق کا سودا بکا کرتا تھا'' (بحوالۂ خلیق احمد نظامی) اور ایسی متعدد دکانیں موجود تھیں گو اتنی بڑی نہیں۔ انھیں میں کالے صاحبؒ کی خانقاہ بھی شامل تھی جن سے غالبؔ بھی عقیدت ومحبت کا رشتہ رکھتے تھے۔ غالب نے ان دکانوں سے سودا نہیں خریدا اور اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے وہ ایسا کر بھی نہیں

سکتے تھے تاہم اس بازار میں ان کی عمر تو گزری۔ اسی کے ساتھ متعدد علمی و اصلاحی تحریکیں بھی سرگرم عمل تھیں بے شمار کلب پتنگ اڑانے کے، تیرنے کے اور تیراندازی کے۔ اور اس بازار، ان تحریکات اور ان کلبوں کا دائرۂ اثر اتنا وسیع تھا کہ ان میں شریک ہونے والے وہ ہندو بھی دکھائی دیتے ہیں جنھیں اللہ غنی، اللہ اکبر، بسم اللہ اور یا علی کہنے میں عار نہ تھا اور ایسے مسلمان بھی جو ہندوانہ رسموں کو ادا کرتے شرماتے نہیں تھے اور اسی لیے مولوی سید احمد دہلوی نے اپنی کتاب ''رسوم دہلی'' شروع ہی ان الفاظ سے کی ہے:

''مسلمانوں کی عورتوں اور ان کے سبب ان کے مردوں میں جس قدر رسمیں مروج ہیں وہ تقریباً سب کی سب ہندوانی رسمیں ہیں جن میں بہت سی رسمیں تو جوں کی توں ہیں بعض کے نام تو وہی ہیں مگر طریقے بدل گئے ہیں بعض میں برائے نام فرق کر دیا ہے بعض کو مذہبی امور میں بہ تغیر نام شامل کر لیا ہے۔''(۹)

اکبر کے عہد تک آتے آتے شاہی خاندان کے مذہبی معاملات میں اتنی لچک آ گئی کہ جو شاہزادہ تخت کا حقدار سمجھا جاتا وہ ختنہ نہیں کراتا۔ اس طرح کی ثقافتی رنگارنگی کے بے شمار مظاہر اور انھیں فروغ دینے والے ادارے بکھرے پڑے تھے جنکا قدرے تفصیل سے ذکر خلیق احمد نظامی سے کیا ہے جو غالبؔ کی دلی کے رنگ و آہنگ کو ظاہر کرتے ہیں اور کسی کا اس سے بیگانہ محض رہنا ممکن ہی نہ تھا۔ مولانا حالی نے سرسید کی جرأت اور بیباکی کا سر چشمہ وہابی علماء کی تحریر اور طرز فکر کو بتایا تھا تو خواجہ احمد فاروقی نے لکھا کہ:

''وہابی علماء اور مرزا غالبؔ کے راستے الگ الگ تھے لیکن جس آزادی اور بے باکی سے ان علماء نے مذہب رسوم اور

معاشرت میں تقلید کے خلاف جہاد کیا
اور اصنام خیالی کو توڑا۔ اسی آزادی سے
مرزا غالبؔ نے فن لغت اور فن شعر میں
بڑے بڑے استادوں پر نکتہ چینی کی ہے
اور اس بات پر زور دیا کہ اگلے جو کچھ کہہ
گیے ہیں وہ وحی اور الہام نہیں ہے اور نہ
ہر پرانی لکیر صراط مستقیم ہے۔'' (۱۰)

یہ بات بہر حال جی کو لگتی ہے کہ غالب میں تقلید سے بیزاری اور روایت شکنی کا جو مادہ تھا اسے وہابی تحریک کا فیض کیوں نہیں کہا جا سکتا! حالانکہ غالبؔ بذات خود کہاں تک صراط مستقیم پر تھے خصوصاً فن لغت کے سلسلے میں یہ ایک الگ اور لمبی بحث کا موضوع ہے جس پر قاضی عبدالودود اور پروفیسر نذیر احمد صاحبان نے تفصیل سے لکھا ہے جنکا احاطہ یہاں ممکن نہیں وہ دلی جس کو یاد کرتے ہوئے غالبؔ لکھتے ہیں ''بھائی کیا پوچھتے ہو کیا لکھوں دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر تھی قلعہ، چاندنی چوک، ہر روزہ مجمع جامع مسجد کا، ہر ہفتے سیر جمنا کے پل کی، ہر سال میلہ پھول والوں کا یہ پانچوں باتیں اب نہیں پھر کہو دلی کہاں۔ ہاں کوئی شہر قلمرو ہند میں اس نام کا تھا۔''

تو بیک وقت ہمارا ذہن دلی کے شاندار ماضی اور عبرت ناک حال کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ 1857ء کی بغاوت وہ تہذیبی بساط ہی الٹ دی۔ 1857ء کی بغاوت جتنی تیزی سے پھیلی اتنی ہی تیزی سے ٹھنڈی بھی پڑ گئی۔ پروفیسر خلیق احمد نظامی کی یہ رائے درست ہے:

''ہندستان کی ایک بڑی بدنصیبی یہ تھی کہ پوری تحریک کو کسی ایک مرکزی تنظیم کے ماتحت نہ لایا جا سکے۔ مقامی اور انفرادی کوششوں نے ملک میں ابتری تو پیدا کر دی لیکن اس ابتری کو غیر ملکی اقتدار کے خلاف ایک منظّم کوشش کے طور پر استعمال کرنا ممکن نہ ہوا۔ چار ماہ کی مدت میں دہلی میں کوئی ایسا نظام ترتیب نہ دیا

جا سکا جو ایک کل ہند نظام کو اپنے اندر جذب کر لینے میں کامیاب ہو جاتا۔ اس بدنظمی کا ایک بڑا سبب یہ تھا کہ تقریباً دو صدیوں سے ملک میں انتشار و ابتری کا دور دورہ تھا۔ جاٹ گردی، مرہٹہ گردی، نادر گردی اور نہ معلوم کن کن آفتوں نے سماجی زندگی کا توازن بگاڑ کر سیاسی نظام کی بنیادوں کو کھوکھلا کر دیا تھا۔'' (۱۱)

خلیق احمد نظامی کا خیال ہے کہ انگریزوں نے جس سفاکی اور بے دردی سے خون بہایا تھا اس سے دلوں پر خوف طاری ہو گیا اور کسی کو اس قیامتِ صغریٰ کی داستان مرتب کرنے کی جرأت نہ ہوئی۔ وہ لکھتے ہیں:

''کسی نے زیادہ جرأت سے کام لیا تو ڈائریاں اور روزنامچے مرتب کر دیے لیکن انگریز کے جبر و تشدد کی جو ان مٹ کیفیت پیدا ہو گئی تھی اس کے آثار یہاں بھی نمایاں رہے اور تحریک کے جرأت مندانہ تجزیہ کی ہمت تو کیا، اپنے جذبات کے اظہار تک کی جرأت نہ ہوئی۔'' (۱۲)

موصوف بتاتے ہیں کہ حقیقی جذبات وقتی مصلحتوں کے بوجھ میں اس طرح دب گئے کہ ان میں کافور و کفن کی بو تو سونگھی جا سکتی ہے لیکن کسی کے دل کی بے چین دھڑکنیں نہیں سنی جا سکتیں۔ تصویر کا ایک رخ یہ بھی ہے لیکن ایک دوسری پہلو بھی ہے کہ ہم تک ڈائریاں اور روزنامچے پہنچے ہیں، جن میں خوشامد کی لے بہت تیز ہے، وہ طبقۂ اشراف کے ہیں اور اشرافیہ طبقے کے مفادات انگریزوں سے اس طرح وابستہ تھے کہ ان سے انگریزوں کے مظالم کی سچی تعبیر و تشریح کی امید بہت کم کی جا سکتی ہے۔ ان کے لیے یہ بغاوت واقعتاً ''رستخیز بے جا'' ہی تھی جو ان کے اور ان کے مربی کے درمیان شکوک و شبہات کی گہری خلیج حائل کرنے والی تھی۔ کچھ

روزنامچے اور ڈائریاں تو صرف اس لیے لکھی گئیں کہ ان سے اس خلیج کو پاٹنے میں مدد مل سکے۔13 جون 1857 کے سخت پریس ایکٹ کی روشنی میں یہ قیاس بھی غلط نہ ہوگا کہ کچھ منصفانہ روزنامچے اور ڈائریاں اگر لکھی بھی گئی ہوں تو انھیں اشاعت کا منھ دیکھنا نصیب نہ ہوا ہوگا۔ جو روزنامچے اور ڈائریاں دستیاب ہوسکیں ان کا بے حد عمدہ تجزیہ خلیق احمد نظامی نے ''1857 کا تاریخی روزنامچہ'' کے مقدمے میں کیا ہے۔

غالبؔ نے دستنبو کے نام سے جو روزنامچہ لکھا اس کی نوعیت کا اندازہ ان کے اس خط سے کیا جاسکتا ہے جو تفتہ کے نام ہے۔ غالب لکھتے ہیں:

''چھاپے کے باب میں جو آپ نے لکھا ہے، وہ معلوم ہوا۔ اس تحریر کو جب دیکھو گے تب جانو گے۔ اہتمام اور عجلت اس کے چھپوانے میں اس واسطے ہے کہ اس میں سے ایک جلد نواب گورنر جنرل بہادر کی نذر بھیجوں گا اور ایک جلد بذریعہ ان کے جناب ملکہ معظّمہ انگلستان کی نذر کروں گا۔ اب سمجھ لو کہ طرزِ تحریر کیا ہوگی؟ اور صاحبانِ مطبع کو اس کا انطباع کیوں نا مطبوع ہوگا؟''(۱۳)

اتنا ہی نہیں مجروح کے نام اکتوبر 1858 کا ایک خط ہے جس میں غالب بتاتے ہیں کہ:

''صاحب مطبع نے... آگرہ کے حکام کو دکھایا، اجازت چاہی۔ حکام نے بہ کمالِ خوشی اجازت دے دی۔'' (۱۴)

آگرہ کے حکام کا بہ کمالِ خوشی اجازت دے دینا اور وہ بھی 13 جون 1857 کے پریس ایکٹ کے بعد یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ دستنبو کس نقطۂ نظر سے لکھی گئی تھی۔ کبیر احمد جائسی نے غالبؔ کے خط بنام حکیم غلام نجف خاں مکتوبہ 9 جنوری 1858 سے ایک اقتباس نقل کیا اور لکھا ہے کہ:

''جب نج کے خط میں غالب کا یہ عالم ہے کہ لکھنا تو بہت چاہتے ہیں مگر حالات اور وقت کے تقاضوں سے مجبور ہو کر لکھ نہیں سکتے تو پھر اس کتاب میں سب حالات صاف صاف اور راست انداز میں کیسے بیان کر سکیں گے... غالب نے یہ کتاب صرف اس لیے تصنیف کی ہے کہ باغیوں کی مذمت اور انگریز مقتولوں پر نوحہ خوانی کر کے وہ خود کو انگریزوں کے بہی خواہوں میں شمار کرالیں تا کہ ان کو وہ موروثی جائداد واپس مل سکے، جس کو وہ مدتوں پہلے رو پیٹ کر صبر کر چکے تھے اور اس کے علاوہ حکام اعلیٰ تک ان کی رسائی ہو جائے تا کہ وہ بدلے ہوئے حالات میں بھی دلی میں ویسے ہی معزز رہیں جیسے مغلیہ عہدِ حکومت میں تھے۔ لیکن اگر اس کتاب میں وہ صرف انگریز مقتولوں کی نوحہ گری تک ہی خود کو محدود کر دیتے تو اس کا اثر رائے عامہ پر اچھا نہ پڑتا اور حکام کی دوستی کے باوجود اہلِ دہلی کی نظروں سے وہ اتر جاتے اس لیے انھوں نے جستہ جستہ بربادئ دہلی کا بھی تذکرہ کر دیا ہے تا کہ وہ الزام سے بچ سکیں کہ یہ کتاب انگریزوں کو خوش کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔''(۱۵)

1961 میں دستنبو کے دو تراجم سامنے آئے ایک رسالہ تحریک (اپریل مئی 1961) میں شائع ہوا یہ ترجمہ مخمور سعیدی کا تھا اور دوسرا اردوئے معلیٰ (فروری 1961 میں) شائع ہوا جو رشید حسن خاں نے کیا۔ غالب نے یہ کتاب چونکہ ایک خاص مقصد کے تحت لکھی تھی اس لیے اس میں باغیوں کو تو درندہ ثابت کرنے کی کوشش کی اور انگریزوں کی درندگی پر پردے بھی ڈالے اور ان کے مظالم کو کم کر کے پیش کیا۔ ان کے ردعمل کو فطری تک ٹھہرانے کی

کوشش کی۔ غالب لکھتے ہیں کہ:

''انگریزوں کو دیکھو کہ جب دشمنی کا (بدلہ لینے) کے لیے لڑنے اٹھے، اور گناہ گاروں کو سزا دینے کے لیے لشکر آراستہ کیا، چونکہ وہ شہر والوں سے بھی برہم تھے تو موقع تو اس کا تھا کہ شہر پر قابض ہونے کے بعد کتے بلی (تک کو) زندہ نہ چھوڑتے، (لیکن انھوں نے) ضبط کیا (اگرچہ) ان کے سینے میں غصے کی آگ بھڑک رہی تھی، عورتوں اور بچوں کو ذرا نہیں ستایا۔''(۱۶)

سید معین الرحمٰن نے اس زمانے کے بعض غیر جانبدار انگریز مؤرخین کی تاریخوں سے ان اقتباسات کو نقل کیا ہے جن میں منظر نامہ بالکل برعکس ہے۔ ان کا یہ خیال بھی درست ہے کہ:

''غالب نے یہ سرگذشت متعارفہ اور مروجہ فارسی میں لکھنے کے بجائے فارسیٔ قدیم میں لکھی اور فارسی بھی وہ فارسیٔ قدیم کے جس کا ہندستان کا تو کیا مذکور، پارس کے بلاد میں بھی نشان نہیں رہا تھا، تاکہ کتاب کے مندرجات بیشتر اہلِ ہند کے لیے سر بستہ راز رہیں۔''(۱۷)

چنانچہ دستنبو کے مندرجات کو 1857 کی بغاوت کے مطالعے کے سلسلے میں بہت قابل اعتبار نہیں کہہ سکتے بلکہ ان پر بہت احتیاط کے ساتھ اعتبار کرنا چاہیے۔ غالب کے خطوط میں اس قیامت صغریٰ کے نقوش زیادہ واضح ہیں اور زیادہ معتبر بھی۔ خصوصاً دہلی کی تباہی کا جیسا اندوہناک بیان غالب کے خطوں میں ملتا ہے، کہیں اور نہیں ملتا۔ مخمور سعیدی نے دستنبو کا جو ترجمہ 1961 میں کیا تھا اس کو کتابی شکل میں نیشنل بُک ٹرسٹ (NBT) نے 2007 میں 1857 کی کہانی مرزا غالبؔ کی زبانی کے نام سے شائع کر دیا ہے۔ اس کے پیش لفظ میں مخمور سعیدی لکھتے ہیں:

''1857 کے واقعات نے مرزا غالب کے دل و دماغ پر کتنا گہرا اثر ڈالا تھا... اس کا زیادہ واضح اظہار ان کے خطوں میں ہوا ہے ۔ یہ خط جب وہ اپنے دوستوں یا شاگردوں یا قدر شناسوں کو لکھ رہے تھے اس وقت یہ بات ان کے ذہن میں نہیں تھی کہ انھیں شائع بھی ہونا ہے۔اس لیے ان میں انھوں نے زیادہ کھل کر شہر اور اہلِ شہر پر ٹوٹنے والی مصیبتوں کا بیان کیا ہے اور اپنا ردعمل بھی زیادہ و اشگاف لفظوں میں ظاہر کیا ہے۔''(۱۸)

انگریزوں کے تانڈو کا سب سے زیادہ شکار دلی ہوئی۔اس دلی کی ہر کروٹ مرزا کے خطوں میں اس طرح محفوظ ہو گئی ہے کہ ہم غالبؔ کے خطوں میں دہلی کی پسپائی کی متحرک تصویر دیکھ سکتے ہیں۔دہلی کی تباہی کا اندوہناک بیان صرف غالبؔ کے خطوں میں ملتا ہے۔1857 کی بغاوت نے پوری بساط ہی الٹ دی تھی۔اور سارے مہرے بکھر گیے خواہ ان کا بادشاہ سے تعلق ہو نہ ہو۔کوئی قلبی وابستگی رکھتے ہوں نہ رکھتے ہوں۔غالب بھی انھیں میں سے ایک تھے۔یہی وجہ ہے کہ پروفیسر خلیق احمد نظامی جب 1857ء کے بعد کے غالب کو پہلے کے غالب سے یکسر مختلف بتاتے ہیں تو ہمیں تسلیم کر لینے میں قطعی تامل نہیں ہوتا۔ یہ ایک بڑا تہذیبی مقاطعہ تھا دلی تاراج تو پہلے بھی ہوئی تھی لیکن وہ تہذیبی تسلسل ٹوٹا نہیں تھا، جو مغلوں کی ہندوستان میں آمد سے شروع ہوا اور اپنی وسیع المشربی سے گزشتگاں کی تہذیبی روایات کو جذب کرتا اور ان میں نئے رنگوں کا اضافہ کرتا ہوا آگے بڑھتا رہا۔دلی کے یہ تمام رنگ مرزا کی تحریروں میں محفوظ ہیں خصوصاً ان مکتوبات میں جن کو لکھنے کا مشغلہ مرزا نے بقول ڈاکٹر خلیق انجم ''پہاڑ سا دن کاٹنے'' کیلئے اختیار کیا تھا۔مرزا نے ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں

لکھا بھی ہے کہ:

''انصاف کرو، کتنا کثیر الاحباب آدمی تھا کوئی وقت ایسا نہ تھا کہ میرے پاس دو چار دوست نہ ہوتے ہوں اب یاروں میں ایک شیو جی رام برہمن اور بال مکند اسکا بیٹا، یہ دو شخص ہیں کہ گاہ گاہ آتے ہیں۔ اس سے گزر کر لکھنؤ اور کالپی اور فرخ آباد اور کس کس ضلع سے خطوط آتے رہتے تھے۔ ان دوستوں کا حال ہی معلوم نہیں کہ کہاں ہیں اور کس طرح ہیں؟ وہ آمد خطوط کی موقوف۔ صرف تم تین صاحبوں کے خط آنے کی توقع۔ اس میں وہ دونوں صاحب گاہ گاہ، ہاں ایک تم کہ ہر مہینے میں ایک دو بار مہربانی کرتے ہو'' (۱۹)

اور شاید اسی لیے غالبؔ کے خطوط میں ان کی ذات اور وہ کائنات جس کا وہ حصہ تھے اس طرح نمایاں ہوگئی ہے کہ ہر شخص اس میں ان دونوں کے اسرار پالیتا ہے اور اسی لیے مرزا کے خطوط نے ان کی شہرت و مقبولیت میں مسلسل اضافہ کیا ہے، جس کا اعتراف حالیؔ نے بھی کیا ہے انھوں نے لکھا کہ:

''جہاں تک دیکھا جاتا ہے مرزا کی عام شہرت ہندوستان میں جس قدر ان کی اردو نثر کی اشاعت سے ہوئی ویسی نظم اردو سے نہیں ہوئی''

مرزا میں عوام کی دلچسپی کا بڑا سبب یہ ہے کہ ان خطوں میں مرزا کی ذات اور کائنات کا بے تکلف اظہار ہوا ہے خصوصاً دلی کی ویرانی کی جیسی متحرک اور جاندار تصویریں ان خطوں میں ملتی ہیں کہیں اور نہیں مل سکتیں اور اسی لیے ہمیں مولانا غلام رسول مہر کی اس رائے سے مکمل اتفاق ہے کہ:

''اسی طرح دہلی اور بعض دوسرے مقامات کے حالات ان خطوں میں کثرت سے موجود ہیں... انھوں نے

غدر کے نتائج وعواقب پر بیسیوں خطوں میں بحث کی ہے اور جو نقشہ پیش کیا ہے وہ کسی دوسری جگہ نہیں مل سکتا''۔(۲۰)

ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں دلی کی ویرانی اور اپنی تنہائی وافسردگی کی کیسی تصویر کھینچی ہے لکھتے ہیں—

''کوئی یہ نہ سمجھے کہ میں اپنی بے رونقی اور تباہی کے غم میں مرتا ہوں جو دکھ مجھ کو ہے اس کا بیان تو معلوم ، مگر اس بیان کی طرف اشارہ کرتا ہوں: انگریز کی قوم میں سے جوان روسیاہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے اس میں کوئی میرا امید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا دوست اور کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد، ہندوستانیوں میں کچھ عزیز دوست کچھ شاگرد کچھ معشوق؛ سو وہ سب کے سب خاک میں مل گیے ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کو زیست کیوں نہ دشوار ہو۔ ہائے اتنے یار مرے کہ جواب میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا۔ انا للہ و انا الیہ راجعون''. (۲۱)۔

اس خط کے لفظ لفظ سے جو دردمندی اور بے کسی ٹپکتی ہے وہ کسی تبصرے کے محتاج نہیں وہ غالبؔ جس کا دعویٰ تھا کہ اگر شاعری دین ہوتی تو اس کا دیوان کتاب الہیٰ ہوتا، اس کی الہامی کتاب ہوتا اور جس پر عبدالرحمٰن بجنوری نے مہر تصدیق بھی ثبت کردی، وہ کتنی مجبوری و بے کسی کے عالم میں اپنا آپ تماشائی ہے مرزا قربان علی بیگ خاں سالک کو لکھتا ہے۔''یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں مخلوق کا کیا ذکر؟ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں، رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے۔''(غالب کے خطوط جلد دوم)

یہ بیگانگی وابستگی وشکست ذات کی انتہائی منزل پر پہنچ کر جنم لیتی ہے۔ یہ اپنے کو اپنا غیر تصور کرنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں اس کے لیے بڑا دل گردہ چاہیے اور یہی ٹھہرا ہے اب فن ہمارا۔ غالبؔ کو یہ غم کھائے جاتا تھا کہ ''اس فتنہ و آشوب میں تو شاید کوئی میرا جاننے والا نہ بچا'' اور اس پر ذاتی ناکامیوں اور المناکیوں نے تیزابی اثر ڈال دیا تھا۔ ان کی پریشانی یہ نہ تھی کہ مغلوں کا شیرازہ بکھر رہا تھا اور یہ آفتاب غروب ہونے کو تھا بلکہ یہ تھی کہ مغلوں کی جگہ لینے والا بھی کوئی نہ تھا اور انگریزی حکومت غالب کی قدردان نہ ہوسکتی تھی اس لیے کہ اس کے فنی وتہذیبی اقدار جداگانہ تھے اگرچہ غالب نے ان سے بھی دادسخنوری پانے کی کوشش کی اور کچھ حد تک کامیاب بھی ہوئے تاہم وہ اس حقیقت سے بھی آگاہ تھے کہ ان کا نظام اقدار یکسر مختلف ہے کیا فنی، کیا تہذیبی اور کیا معاشرتی اور اس میں ان کے لئے وہ گنجائش نہیں نکل سکتی جس کے وہ خواہاں تھے، اس میں وہ اپنے ترکی نژاد ہونے کی دھونس جما سکتے تھے اور نہ اپنے کسی حریف پر سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری کی پھبتی کس سکتے تھے۔ گویا وہ بنیادی طور پر اپنی شناخت کے، اپنے تشخص کے مسئلے سے دو چار تھے۔ ان کی کوئی جذباتی وابستگی مغلیہ سلطنت سے نہ تھی۔ انھوں نے جو مرزا حاتم علی بیگ کو لکھا کہ ''ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی ہے کہ... کھاؤ پیو مزے اڑاؤ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے'' اس کو محض سخن آرائی یا تمسخر نہیں سمجھنا چاہیے یہ حرف بہ حرف صحیح ہے جس کا سب سے بڑا ثبوت بہادر شاہ ظفر کے انتقال پر غالبؔ کا وہ بیان ہے جو میر مہدی مجروح کے نام ایک خط میں ملتا ہے۔ وہ میر مہدی مجروح کو اس بہادر شاہ کے انتقال کی خبر جو ان کا مربی ومحسن تھا، اس لہجے میں دیتے ہیں جو ہر طرح کے جذبے سے عاری ہے۔ وہ بہادر شاہ جو غالب کے کئی عدد

قصیدوں کا سزا وار رہا، جس نے غالبؔ کی رہائی کیلئے سفارشی خط لکھا تھا، اس کے انتقال کی خبر غالب یوں دیتے ہیں — ''7 نومبر، 14 جمادی الاول سال حال جمعے کے دن ابوظفر سراج الدین بہادر شاہ قید فرنگ وقید جسم سے رہا ہوئے، انا للہ وانا الیہ راجعون'' (16 دسمبر، 1862)

یہی باتیں ہیں جن میں غالب کی دلی محفوظ ہے اور اس پر جو قیامت ٹوٹی اس کا افسانہ بھی، وہ قیامت جس کی زد میں آنے والا احساس اور باشعور شخص جو شعوری یا غیر شعوری طور پر ابتدا سے ہی مغلیہ جاہ وجلال کا مرثیہ رقم کرتا رہا ہے ہمیں بتاتا ہے کہ

گھر میں کیا تھا جو ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے

اور یہ حسرتِ تعمیر ہی اس کا ورثہ ہے جو وہ اپنی بعد والی نسلوں کو دے جاتا ہے اور اسی نے اسے ہماری زندگی کا اٹوٹ حصہ بنا دیا ہے:—

حواشی:

1۔شمیم حنفی، غالب کا طرز احساس اور سماجی شعور کا مسئلہ: غالب کی تخلیقی حسیت، دہلی ؛ غالب انسٹی ٹیوٹ، ص۔140

2 ۔سجاد باقر رضوی—غالب فردوس گمشدہ سے گلشن نا آفریدہ تک –غالب نامہ جولائی 1982 ء دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ

3 ۔سید ضمیر حسن دہلوی—عہد غالب میں لال قلعے کی معاشرتی زندگی– غالب نامہ جنوری1985ء، دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ

4 ۔ڈاکٹر خلیق انجم —غالب کے خطوط —جلد چہارم1993ء دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ،ص1490

5 ۔ نثار احمد فاروقی —غالب تاریخ کے دوراہے پر –غالب نامہ جولائی 1981ء–دہلی : غالب انسٹی ٹیوٹ

6۔ پروفیسر خلیق احمد نظامی—غالب کی دلی–غالب نامہ جولائی1982ء، دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ

7۔خواجہ الطاف حسین حالی—یادگارِ غالب ص ص۔1-2 ،1982ء لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکیڈمی

8۔ پروفیسر تنویر احمد علوی — غالب کے فارسی قصائد–غالب نامہ جولائی 1982ء، دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ

9۔ سید احمد دہلوی—رسوم دہلی مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم 1986ء–دہلی: اردو اکادمی،ص85

10 ۔خواجہ احمد فاروقی—غالب کی دلی، یادو بود غالب 1993ء– دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔

11 ۔خلیق احمد نظامی، 1857 کا تاریخی روزنامچہ، دہلی: الجمیعۃ پریس اکتوبر1958 ص۔34

12۔ایضاً ص۔39

13۔ایضاً ص ص۔ 40-39

14۔ بحوالہ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، غالب اور انقلاب ستاون، دہلی؛ غالب انسٹی ٹیوٹ 2007،ص۔33

15۔ کبیر احمد جائسی، دستنبو پر ایک نظر؛ علی گڑھ میگزین

(غالب نمبر)1969 ص ص۔82-181

16۔رشید حسن خاں، ترجمۂ دستنبو مشمولہ غالب اور انقلاب ستاون، دہلی ؛ غالب انسٹی ٹیوٹ 2007 ص۔ 125

17۔سید معین الرحمٰن، غالب اور اٹھارہ سو ستاون، دہلی ؛غالب انسٹی ٹیوٹ، 2007 ص۔65-66

18۔۔مخمور سعیدی، 1857 کی کہانی مرزا غالب کی زبانی، دہلی؛نیشنل بک ٹرسٹ، 2007۔

19۔۱۹ جون 1858، بنام ہرگوپال تفتہ۔

20 ۔غلام رسول مہر ـــ خطوط غالب کی اہم خصوصیات ـــ احوال و نقد غالب مرتبہ پروفیسر محمد حیات خاں سیال۔1967–لاہور: نذر سنز۔

21 ۔ ڈاکٹر خلیق انجم ـــ غالب کے خطوط جلد اول 1984ء دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ۔

گر نہیں ہے میرے اشعار میں معنی نہ سہی ☆

غالبؔ نے ایک جگہ کہا ہے'' دنیا میرے لیے ہے اور میں اس دنیا کے لیے ہوں ۔ یہ سب ترک دنیا سے ممکن نہیں''۔یہی غالب کا ارتقا اور یہی جرات رندانہ ہے ۔ روشن اور حوصلہ مند زندگی کی آواز ہماری شاعری میں سب سے پہلے غالبؔ نے دی۔ دوسو سال پہلے کی آواز آج بھی رواں دواں ہے اور اسی لیے غالبؔ کو آج بھی ہم بدلتے زمانے کے رنگ و آہنگ کے ساتھ یاد کرتے ہیں ۔ وہ آج بھی ہماری زندگی کے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں اور زندگی اور دنیا کو بدلنے کا حوصلہ بھی بخشتے ہیں۔

غالبؔ کے بارے میں یہ رائے عام ہے انھوں نے ہمیشہ دل کی آواز سنی ہے۔جس میں اُن کے زمانے کی آواز بھی شامل ہے ۔ وہ دل کے معاملات میں دماغ کو بھی بَروئے کار لاتے ہیں ۔ یہ صحیح ہے کہ غالب نے اپنے عہد کے مسائل پر اظہار خیال نہیں کیا اور اپنے دل کے فیصلے کو زندگی کا فیصلہ سمجھا۔

غالبؔ نے زمانے کی ناقدری کے ساتھ ساتھ غزل کی تنگ دامنی کی شکایت بھی ضرور کی ہے۔اُن کی آواز میں جو توانائی، وقار، مردانہ پن اور اپنائیت ہے وہ زندگی اور زمانے سے الجھنے کا نتیجہ ہے۔ غالبؔ کو اپنے عہد میں وہ مرتبہ نہ مل سکا جس

☆ پروفیسر سُجان کور بالی شعبۂ اُردو، کشمیر یونی ورسٹی

کے وہ حقدار تھے ۔ ان کو اپنے زمانے کے حیات شکن مرحلوں سے گزرنا پڑا ۔ ان کے انوکھے اورفعال ذہن کی کسی نے قدر نہ کی ۔ ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو ان کا زمانہ نظر انداز کر گیا۔ انہیں اپنے عہد کے خراب حالات کا ساری عمر سامنا کرنا پڑا اگر آنے والی نسلوں کے سامنے نثری تفسیر کے دفتر کھول دئے۔ غالبؔ کی فکر نے کئی طریقوں سے رہنمائی کی ۔ سرسیدؔ اور حالیؔ کی تحریک نے اس سے خاطر خواہ فائدے اٹھائے ۔ ترقی پسندوں نے غالبؔ کو اپنا رہنما تسلیم کیا اور جدید رہنماؤں نے غالبؔ کو اپنا رہبر سمجھا۔ مگر بذات خود غالب اپنے عہد کا وہ المیہ ہے جسے انہوں نے غدر کے حالات اور اپنے خوابوں کی شکست تعبیر کیا۔ اورزمانی و مکانی المیہ کو اپنے آرٹ کا المیہ بنایا۔ انہوں نے اجڑی دہلی کا ماتم کیا۔ اوراس انداز سے کیا کہ پورے ہندوستان کی معاشرت کا ماتم بن گیا۔

غالبؔ کی شخصیت میں شکست محرومی اور انتشار کے گہرے نقوش ملتے ہیں۔ غدر کے ہنگامے کے بعد غالبؔ گھر میں قیدیوں کی طرح رہنے لگے۔ لیکن اس کے باوجود وہ شہر اور شہر سے باہر رونما ہونے والے واقعات ، واردات، قتل وغارت، معصوم بچوں اور بے بس شہریوں پر ٹوٹ جانے والے مظالم کے بارے میں سوچتے اور لکھتے رہے۔ اس ہنگامے کے بعد مغلیہ خاندان کا چراغ ہمیشہ کے لیے گل ہوگیا۔ بہادر شاہ ظفر کو قیدی بنا کر رنگون بھیجا گیا۔ ان تمام حالات نے غالبؔ کی حساس شخصیت کو جھنجھوڑ دیا جس کا خوب صورت اظہار اُن کے مختلف اشعار میں مختلف پہلوؤں سے ہوا ہے۔

غالبؔ کی پیچیدہ شخصیت ان کی ذات اور ماحول کے باہمی تصادم کا نتیجہ ہے۔ اس تصادم کی چنگاریاں ان کے کلام کا جلوہ بن گئی ہیں۔ غالب کی تمام عمر آرزو اور شکستِ آرزو کی لمبی کہانی ہے۔ اپنی ذاتی زندگی میں اُنہیں بے پناہ مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔ ایک امیر خاندان سے ہوتے ہوئے بھی عمر بھر

معاشی تنگ دستی کے حصار میں گھٹ گھٹ کر جیتے رہے۔ انہیں ناگہانی آفتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ اُن کے سات بچے ہوئے لیکن کوئی بھی سات ماہ سے زیادہ کی بہاریں نہ دیکھ سکا۔ قدم قدم پر زندگی سے لڑنا پڑا۔ ٹھوکر کھاتے رہے لیکن کسی نہ کسی طرح حالات کے سامنے اٹھ کھڑے ہوئے۔ ذاتی دشمنی کی بناء پر غالبؔ کے ہاتھوں میں کوتوال نے ہتھکڑی ڈال دی۔ اور انہیں جیل جانا پڑا۔ دربار سے جو پچاس روپے ملتے تھے سو وہ بھی انگریزوں نے بند کر دیے۔ اسی طرح مفلسی اور تنگ دستی میں اضافہ ہوتا گیا۔ تمام عمر قرض داروں سے چھٹکارا نہ ملا۔ حالیؔ نے لکھا کہ غالبؔ کی آمدنی اگر چہ قلیل تھی لیکن کوئی بھی سائل ان کے گھر سے خالی ہاتھ نہ جاتا تھا۔ غالبؔ کی نظر زندگی کے ایک اہم مسئلے پر تھی۔ انہوں نے اپنی عارفانہ وشاعرانہ بصیرت سے اہل علم واہل دولت کا فرق معلوم کرلیا۔ غالب کہتے ہیں ''دنیا میں جن کے پاس سونے اور چاندی سے بھرے خزانے ہیں۔ اُن میں کھوٹ ہی کھوٹ ہے۔ لیکن میرے پاس علم کا خزانہ ہے، اسے کسوٹی پر پرکھنے کی ضرورت نہیں۔''

غالبؔ نے پرانی اور فرسودہ روایات کو نئے رموز و معانی سے آشنا کیا اور رمز و ایما اور علامت نگاری کو توانائی اور تازگی کے ذریعے نسل در نسل کے شعور کو طلسمی دنیا کی سیر کروائی۔ ان کی شاعری محض قافیہ پیمائی نہیں تھی بلکہ معانی آفرینی ہے۔ انہوں نے اپنی تخیلی فکر کی تازگی اور جذبے کی تابنا کی کو ایک جگہ جمع کر دیا۔ جس سے ہماری جدید شاعری اور شعر از یادہ متاثر ہیں۔ آج بھی خیالات کی وسعت اور بلندی، نکتہ آفرینی اور بلند پروازی کے لیے، اسلوب اور موضوع کی گہرائی اور گیرائی کے لیے ہماری نظریں غالبؔ ہی کی طرف اُٹھتی ہیں۔

بلاشبہ غالبؔ کی شخصیت ناکامیوں، محرومیوں اور مایوسیوں کی مرکب ہے اس کے باوجود بھی غالبؔ نے اپنے دل و دماغ کی ساری

قوت علامتی شعر و شاعری کے لیے وقف کر دی اور اس کو اپنا فن ٹھہرایا۔ ان کے علاوہ تخیل نے انہیں عملی زندگی میں نا کام کر رکھا تھا۔ شعر و شاعری میں انہیں ایسا بلند مرتبہ عطا ہوا کہ اُردو زبان کا کوئی شاعر دو صدیاں گزرنے کے بعد بھی ان کی ہمسری کا دعوائ نہیں کر سکتا ہے۔

غالبؔ نے اپنے زمانے سے منہ موڑ کر اپنے آپ کو فن کے لیے وقف کر دیا اور شعر و سخن اور جمالیاتی حقیقت کی تخلیق کی۔ جس کی مثالیں سوائے غالب کے اور کہیں نہیں ملتیں۔ جس کا شدید احساس خود غالب کو بھی تھا۔ اور وہ اپنے حیرت انگیز ذہن پر ناز بھی کرتے تھے۔ اپنی خود پسندی، انانیت، آزاد منش طبیعت اور انفرادیت کے بے پناہ احساس نے غالبؔ کو عام روش سے ہٹ کر چلنے کی ادا بخشی۔ وہ پابندیاں اور اصول جو صدیوں سے ہر دور میں مقبول ہوئے تھے، غالب کی انانیت نے انہیں اپنانے سے انکار کر دیا۔ اس لحاظ سے وہ اپنے ہم عصروں میں خاصے بلند قامت نظر آتے ہیں۔ اور یہ بات بھی صحیح ہے کہ غالب کی تخلیقی اُپج اُن کے معاصرین کی فہم سے بالاتر تھی اسی لیے غالب نے اپنے عہد سے زیادہ آنے والے دور سے اپنے آپ کو جوڑا ہے۔

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشن نا آفریدی ہوں

چنانچہ انہوں نے اس شعر میں لفظ تصور کو بھی تخیل کے معنوں میں استعمال کیا ہے اور اپنی تخیل فکر کی بدولت اپنے آپ کو گلشنِ نا آفریدہ کا بلبل کہا ہے اور جس کا تصور غالبؔ ہی کر سکتا ہے کہ وہ گلشن کس قدر دلکش اور خوبصورت ہے اور غالب کا اشارہ مستقبل کی طرف تھا۔ اور غالب کا یہ شعر عہد حاضر میں تشکیل پا چکا ہے۔

اس میں دو رائے نہیں کہ غالبؔ پر اپنے معاصرین نے مہمل گوئی اور مشکل پسندی کا الزام لگایا تھا اور جب ہم ان کے عہد پر کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ مشکل پسندی ان کے

زمانے کا وصفِ خاص تھا۔ غالبؔ نے جس طرح اشیاء اور دنیا کو دیکھا ہو بہو ویسے ہی بیان کیا ۔ غالبؔ کے ذہن میں اُن کے اپنے اشعار کے معنی تھے اور وہ اپنے ہم عصروں سے بے نیاز اور بے پرواہ تھے۔اس لیے وہ ستائش کی تمنا کرتے تھے نہ صلے کی پراو۔ چنانچہ کہتے ہیں۔

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پراو
گر نہیں ہے میرے اشعار میں معنی نہ سہی

یارب وہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے میری بات
دے اور دل اُن کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

اپنی جدت اور حسن ادا کا غالبؔ کو احساس تھا۔ وہ کہتے ہیں کہ میں نے اپنی ادائے خاص سے نکتہ سرائی شروع کی ہے ۔ یاراں نکتہ داں کو عام دعوت دی جاتی ہے کہ وہ آئیں اور میرے خیالات کی باریکی اور نزاکت کو پرکھیں اور سمجھیں۔ کہتے ہیں ۔

ادائے خاص سے غالبؔ ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

غالبؔ کو اپنے اجداد کے پیشہ سپاہ گری پر بڑا ناز تھا اور شاعری کے پیشے کو وہ باعث عزت نہیں سمجھتے تھے۔انہوں نے اپنی شاعری کو بے رنگ چیز کہا ہے۔

سو پشت سے ہے پیشہ ابائے سپہ گری
کچھ شاعری ذریعہ عزت نہیں مجھے

غالبؔ جانتے تھے کہ اب تلوار اپنی قدر و قیمت کھو چکی ہے اور سماج میں قلم اپنا لوہا منوا رہا ہے۔ وقت کا تقاضا یہ ہے کہ اب قلم ہی ایک ایسا ہتھیار ہے جس نے تلوار کی جگہ لے لی ہے چنانچہ غالبؔ نے بھی تلوار کے بجائے قلم کو اُٹھانا پسند کیا اور یہ صحیح فیصلہ تھا۔ کیوں کہ قلم سے ہی غالبؔ اپنی فنی بصیرت سے سب کو روشناس کر سکے ہیں۔اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انگریز ان کی ذات وصفات سے اچھی طرح واقف نہیں تھے ۔ اور غالبؔ بھی اس

حقیقت سے اچھی طرح واقف تھے کہ ماضی کی باز یافت ممکن نہیں اور سماج میں عزت ووقار حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہے ۔ چنانچہ اپنے آپ کو establish کرنے میں پورا زور قلم پر صرف کیا۔ یہاں تک کہ انگریزوں کی مدح سرائی میں کوئی کسر باقی نہ چھوڑی ۔ غالبؔ کا خیال تھا کہ ایک کامیاب انسان کے لیے دولت کے ساتھ ساتھ شہرت بھی ہونی چاہیے۔انہیں شہرت کی خواہش بھی تھی اور اپنی خاندانی برتری اور اپنی قابلیت کا نشانِ امتیاز قائم کرنا چاہتے تھے۔ان کی شاعری نے ایسا موڑ لیا جو ان کے معاصرین کے لیے تو نیا تھا اور آج بھی بالکل نیا اور تازہ ہے۔دراصل یہ وہی موڑ ہے جس نے غالب کو ادب برائے زندگی کا پہلا علمبردار ٹھہرایا اور ساتھ ہی ساتھ ایک ترقی پسند شاعر بھی۔اس بات کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ ان کی اپیل آج بھی ویسی ہی ہے جیسی دوسو سال پہلے تھی ۔ وہ آج بھی ہمارے ادبی شعور پر چھائے ہوئے ہیں غالبؔ کی غزل اور نثر نے جدید ادب کی داغ بیل ڈالی۔ غالبؔ نے زبان و بیان کا نیا اسلوب پیدا کیا جس کی جدت اور نکتہ آفرینی ان کے داخلی جذباتی تجربوں کی غمازی کرتی ہے۔ اس اسلوب سے اُردو شاعری پہلی بار آشنا ہوئی۔لفظوں کو اپنے جذبے سے ہم آہنگ کر کے ان میں تہہ دار معنویت پیدا کی۔ان کے یہاں رمز و ایما اور علامت کا تخلیقی اور جمالیاتی برتاؤ قدم قدم پر متوجہ کرتا ہے۔غزل کی پرانی اور فرسودہ روایات کو نئے رموز و معانی سے آشنا کیا۔

غالبؔ نے اُردو غزل میں ہئیت شناسی اور ہئیت سازی کا ثبوت دیا جس سے اُردو شاعری کی ترقی کے امکانات روشن ہوئے ،یہ کہنا بجا ہوگا کہ غالبؔ جدید اُردو غزل کے بانی ہیں اور دو سو سال گزرنے کے باوجود ان کے کلام میں جدت ابھی بھی قائم ودائم ہے۔

شعر وسخن کے دربار میں انہیں ایسا بلند مرتبہ

عطا ہوا، جو ان کے ہم عصروں میں سے کسی کو بھی نصیب نہ ہو سکا۔ انہوں نے اپنے ذوقِ سخن کو اس صفائی کے ساتھ پیش کیا جس کی چمک و دمک بڑھتی جارہی ہے۔ جمالیاتی حقیقت کی تخلیق ایسی ہے کہ اس کی مثال ہماری زبان میں نہیں ملتی۔ ان کے یہاں لفظ اور رمز دونوں ایک دوسرے میں ضم ہوئے ہیں۔ اسی لیے ان کی طلسمی تاثیر ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ جس کا انہیں خُوب احساس تھا۔ کہتے ہیں ؎

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

غالب نے زندگی کو جس طرح سمجھا اسی انداز میں اپنی شاعری میں پیش کیا۔ اس کے بے شمار پہلو ہیں، جس کو مکمل کرنا کسی ایک مضمون میں ممکن نہیں۔ مضمون کے حوالے سے تمام پہلوؤں میں کوئی نہ کوئی ایسا نکتہ ضرور آتا ہے جس پر غور کیا جا سکتا ہے۔ ان کے بڑے انسان ہونے کا سب سے بڑا ثبوت ان کے وہ اشعار ہیں جن میں وہ حضرت انسان کی مدح سرائی کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ انسان ہندو ہے نہ مسلمان، وہ تو بس انسان ہے جو انسانی وجود سے سرشار ہے اور دنیا کی ساری رونق اسی انسان کے دم سے ہے۔ جدید شاعری اور جدید زمانے میں سب سے بڑا مسئلہ انسان کو اپنی ذات کی تلاش کا ہے، جس کا اظہار آرٹ میں ہوتا ہے۔ غالبؔ اس اعتبار سے بھی جدید ہیں کہ وہ عمر بھر ذات کی تلاش میں سرگرم رہے۔ ان کے یہاں نہ صرف اس کی تلاش کا مرکز ہے بلکہ تخلیق کا بھی مرکز ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے تخلیق چھپ چھپ کر شعر کی پرچھائیوں میں جھانک رہی ہے۔ یہ ایک قوت ہے جو اپنے جوش آگہی اور شعور سے عبارت ہے۔ اس سماج کا انسان جب کہ اس کی آزادی صرف برائے نام ہو کے رہ گئی ہے، وہ جتنا آگے بڑھتا ہے اتنی ہی آزادی اس سے دور ہوتی جارہی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جس رفتار سے میں وجود

کے بیاباں کو طے کر رہا ہوں اتنا ہی وہ میرے آگے آگے بھاگتا جاتا ہے۔ انسان کی دائمی جستجو کو غالب نے بڑے ہی لطیف انداز میں ظاہر کیا ہے۔

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

زندگی کے سفر میں انسان کبھی تھک کر پناہ تلاش کرتا ہے۔ بقول غالبؔ زندگی کے ارتقاء کا سفر ہمیشہ جاری رہے گا۔ ہاں ، کبھی ایسا ہوتا ہے کہ تھکاوٹ میں راحت طلبی کی خواہش پیدا ہو جائے گی ۔ غالب کی شاعری میں نئی آواز کا تصور یہ ہے کہ انہوں نے آدمی اور انسان کے فرق کو نہ صرف واضح کیا بلکہ دونوں کے مقام اور مرتبے کا تعین بھی کیا۔ وہ انسان کے اعلیٰ مرتبے کا عرفان رکھنے کے باوجود اپنی نگاہ آدم پر ہی مرکوز رکھتے ہیں اور اس کی تمناؤں اور آرزؤں ، اس کی بشری کمزوریوں ، اس کی نارسائیوں اور اس کی مکاریوں کو اپنی زندگی کے تجربوں ، مشاہدوں اور معاملوں کے آئینہ خانوں میں اس خوبی سے پیش کرتے ہیں جو آفاق کی سرحدوں کو چُھو لیتے ہیں۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقان کا

اہل تدبیر کی واماندگیاں
آبدیں بھی حنا باندھتے ہیں

واقعہ یہ ہے کہ غالبؔ اُردو فارسی شاعری کی جس روایت کے امین تھے اس میں تصوف اور اس کی وساطت سے انسان دوستی کے عناصر کو بنیادی اہمیت حاصل تھی، حالانکہ ان کی شاعری میں روایت سے بغاوت کے آثار بدرجہ اُتم موجود ہیں لیکن پھر بھی وہ خود کو صوفی اور موحد ہونے کا بار بار اعلان بھی کرتے ہیں اور اسی تصوف کے راستے سے غالب انسان دوستی کی جن منزلوں تک پہنچے ہیں وہاں مادی اور روحانی دونوں اعتبار سے ایک جلو صد رنگ کا منظر دیکھنے کو ملتا ہے۔

غالب کی خواہش یہ ہے کہ خدا کی بنائی

ہوئی دنیا کے کنارے دور دور تک پھیل جائیں اور انسان اپنے ممکنہ ذہنی اور روحانی قد وقامت کو پہنچ جائے۔

بہر حال جیسے غالب اپنے ٹوٹے اور بکھرے ہوئے کھنڈر میں مٹتی ہوئی تہذیب کی روداد سنا رہا ہے اور اس طرح سنا رہا ہے کہ اس میں ایک نئی دنیا کی تخلیق اور خواہش پوشیدہ نظر آتی ہے۔

جموں وکشمیر میں اُردو شاعری☆

اُردو جدید ہند آریائی زبان ہے ۔ یہ دنیا کی واحد زبان ہے جس کے رشتے براہِ راست کئی لسانی خاندانوں سے ہیں ۔اس کی تاریخ ہند آریائی اور ہند ایرانی کے توسط سے ہند یورپی خاندان کے مدارجِ ارتقاء سے مُرتب کی جاسکتی ہے ۔ زمانہ وُسطیٰ میں سیاسی اور تمدنی اثرات کے زیر اثر اس کا نیا ہیولا تیار ہوا البتہ یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ زبان ِ دہلی اور پیرامنش اس کے اصل سرچشمے ہیں اور دہلی اسکا حقیقی مولد اور مسکن ہے۔

جموں وکشمیر میں اُردو شاعری کے آثار باضابطہ طور پر تقریباً اُس وقت ہی سے مل رہے ہیں جس وقت سے شمالی ہند میں اُردو شاعری کے آثار ملتے ہیں ۔شمالی ہند میں اُردو شاعری کا باقاعدہ آغاز دیوان ولؔی کی آمد کے ساتھ ہی ہوجاتا ہے۔ یہ محمد شاہ (رنگیلے) کا دور تھا اور جعفر زٹلی کی وفات کو سات سال ہو چکے تھے۔ جب ۱۱۳۳ھ کے آس پاس اہل دہلی'' دیوان ولی'' سے رُوشناس ہوئے تو بقولِ شاہ حاتم دہلوی'' اشعارش بر زبانِ خود دو بزرگ جاری گشتہ'' (تذکرۂ ہندی مصحفی)۔ ولؔی کے دیوان سے شمالی ہند کے شعراء کو اس بات کا بخوبی احساس

☆ فرید پربتی ایسوسیٹ پروفیسر، ادارۂ اقبالیات برائے تہذیب وفلسفہ، کشمیر یونی ورسٹی، سرینگر

ہوا کہ اُردو میں بھی فارسی طرز کی شاعری کی جاسکتی ہے ۔ جس طرح دلی اور اس کے مضافات میں فارسی کا بول بالا تھا اسی طرح جموں وکشمیر کے ادبی منظرنامے پر بھی فارسی چھائی ہوئی تھی۔

اُردو کے اہم ادبی مراکز اور جموں وکشمیر میں اُردو شعر وادب کے ابتدائی آثار بیک وقت دیکھنے کو ملتے ہیں ۔جموں وکشمیر میں اُردو شاعری کی ابتداء اور ارتقاء پر دراصل سیر حاصل گفتگو کرنا سمندر کو کوزے میں بند کرنے کے مترادف ہے ۔ کیوں کہ اس شعری تاریخ کی کئی اہم کڑیاں ہیں جن کے باہمی ارتباط کے بغیر صحیح نتیجہ اخذ نہیں کیا جاسکتا ہے ۔یہاں پر اس بات کا ذکر بے جا نہیں کہ جموں وکشمیر میں اُردو شاعری کو فروغ دینے میں مقامی شعراء کے ساتھ ساتھ غیر مقامی سخن وروں کا زبردست ہاتھ رہا ہے۔ اس طرح جموں وکشمیر میں اُردو شاعری کی نشوونما اور فروغ کی تاریخ حسب ذیل اکائیوں کی مربوط اور منظّم کڑیوں پہ مشتمل ہے:

(۱) وہ نظم نگار جو غیر مقامی ہیں البتہ یہاں کی ادبی فضاء کو اپنی زمزمہ سنجیوں سے معمور کر چکے ہیں اُن میں خوشی محمد ناظرؔ، پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفیؔ، محمد الدین تاثیرؔ، اثر لکھنوی، کمال احمد صدیقی ، فیاض رفعت، مظہر امام، زبیر رضوی قابل ذکر نام ہیں۔

(۲) وہ شعراء جو مقامی ہیں البتہ کشمیر سے باہر رہ کر اُنہوں نے نہ صرف اُردو شاعری کو نئے لب ولہجہ سے آشنا کیا بلکہ منفرد اسلوبِ بیان اور موضوعاتی تنوع سے اپنی منفرد شناخت بنائی ۔کشمیر کے دلکش مناظر ، عوامی مسائل اور سیاسی ریشہ دوانیوں کا بیان ان کے کلام میں احسن طریقے پر ہوا ہے ۔علامہ اقبال ، چکبست ، سرشار، چراغ حسن حسرت ، آنند نارائن ملاّ ،گلزار زتشی دہلوی وغیرہ اس قبیل کے شاعر ہیں۔

(۳) وہ شعراء جو مقامی ہیں اور کشمیر میں رہ کر انہوں نے اپنے اسلوبِ بیان، منفرد حسیت، جمالیاتی ذوق اور متنوع موضوعات سے اُردو شاعری کے

دامن کو کئی وسعتوں سے ہم کنار کیا ہے ۔ اس مطالعے کو ان ہی شعراء کے فکر وفن کے تذکرے تک محدود رکھا گیا ہے البتہ ضرورتاً چند غیر مقامی شعراء کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

ریاست جموں وکشمیر سے تعلق رکھنے والے کئی سر برآوردہ شعراء ایسے ہیں جنہوں نے اُردو زبان وادب کا تشکیلی دور دیکھا ہے۔اُردو شعراء کے قدیم تذکروں میں اُن کا تذکرہ باضابطہ طور پر ملتا ہے۔جموں وکشمیر میں اُردو شاعری کے ترقی یافتہ روپ کے ڈانڈے صحیح معنوں میں میر کمال الدین حسین اندرابی رسؔوا سے ملتے ہیں ۔ان کی شاعری میں اُس دور کے دیگر شعراء کی طرح قدیم اور دکنی الفاظ کا امتزاج پایا جاتا ہے ، سلاست اور بندشِ الفاظ اُن کی شاعری کے خاص اوصاف ہیں ۔ رسؔوا کی شاعری کا انداز بقول پروفیسر عبدالقادر سروری ''بعض معاصرین ِ دہلی اور اورنگ آباد، خاص طور پر بعد کے شعراء جیسے یک رنگ ، ناجی وغیرہ کے یہاں ملتا ہے'' یہ شعر ملاحظہ کیجئے۔

با غیر اُلفت تا کجا را ز یا ر وحشت تا بکے
سب سوں وفا ہم سوں جفا اے بے وفا کیا دھنگ ہے

کمال الدین اندرابی رسؔوا کے بعد عبدالغنی بیگ قبول تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔جن کا حسب ذیل شعر۔

دل یوں خیال زلف سے پھرتا ہے نعرہ زن
تاریک شب میں جیسے کوئی پاسبان پھرے

اُردو ادب کے قدیم تذکروں مثلاً نکات الشعراء ، تذکرۂ ہندی وغیرہ میں ضرور ملتا ہے ۔ یہ حضرت مظہر جانِ جاناں اور ظہور الدین شاہ حاتم کے ہم عصر تھے۔موخر الذکر دونوں شاعر اُردو میں ایہام گوئی کی روایت کی علامت ہیں ۔قبول کے فرزند میرزا گرامی بھی فارسی اور اُردو کے خوش فکر شاعر تھے ۔میر تقی میر اور قائم چاند پوری نے اُن کا ذکر طبقۂ دوم کے شعراء میں کیا ہے۔

مغلیہ دور کی طرح افغان دور بھی ادب اور شاعری کے حوالے سے اہم دور متصور کیا جاتا ہے۔

اس دور میں اگر چہ کئی سخن سنج موجود تھے البتہ پنڈت دیارام کا چرو خوشدل اُس دور میں کافی بلند مقام رکھتے ہیں۔ وہ فارسی کے اہم شاعر اور انشاء پرداز تھے ۔ اس کے باوجود اُنہوں نے اُردو میں موتی جیسا یہ شعر کہا ہے۔

آ گئے ہم مثل شبنم سیر گلشن کر چلے
باغباں تو دیکھ لے اپنا چمن گھر چل

اس دور کا ایک اور اہم شاعر میر زا جان بیگ سامؔی تھا وہ آخری عمر میں دہلی چلا گیا تھا اور خواجہ میر دردؔ کے سامنے زانوئے شاگردی تہ کیا تھا۔

جموں وکشمیر کے شعراء میں زینب بی بی مجوب کافی اونچا مقام رکھتی ہیں ۔ اُن کا شعری مجموعہ ''گلبن نعت'' کے نام سے ۱۲۹۷ھ بمطابق ۱۸۷۷ء میں مرتب ہو چکا ہے ۔ وہ شاعری کے علاوہ نثر بھی لکھتی تھیں اور اپنے مجموعہ کلام ''گلبن نعت '' پر ایک طویل دیباچہ '' مصنفہ کی گذارش'' کے عنوان سے لکھا ہے۔اُن کی شاعری عقیدتی شاعری کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتی ہے۔ان کے یہاں جذباتی و فور ،گداز اور پاگیزگی بدرجہ اُتم موجود ہیں۔ موضوعاتی تنوع اور لطفِ زبان اُن کی شاعری کے خاص اوصاف ہیں۔

عیاں والیل سے ہیں وصفِ گیسوئے معنبر کا
سرا سر والضحیٰ تعریف رخسارِ منور کا
ترا وصفِ مقصد ہے الم نشرح لکِ صدرک
تری مدح وثناء میں سورۂ النجم وکوثر کا

مہاراجہ رنبیر سنگھ کا دور اُرد و شاعری کے حوالے سے کافی اہم دور ہے ۔ پیر زادہ محمد حسین عارفؔ، منشی امیر الدین امیرؔ، سالگ رام سالکؔ ، ہرگوپال خستہ، اس دور کے قابل ذکر شعراء ہیں ۔ اُن شعرا نے جملہ اصناف اور ہیئتوں میں طبع آزمائی کی ہے البتہ ان کا طبعی رجحان زیادہ تر نظم کی طرف تھا۔اُنہوں نے نہ صرف کشمیر کے خوبصورت مناظر پر نظمیں لکھی ہیں بلکہ عوام پر ہو رہی ظلم وزیادتیوں اور جذبہ وطنیت کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ اُن کے

یہاں زبان وبیان کی لطافت، احساس کی تازگی اور ہیئتی تجربات بھی نظر آتے ہیں ۔ اُن شعراء کی وساطت سے یہاں پر آزاد اور حالی کے اصلاحی رجحانات بھی اُردو شاعری میں داخل ہو گئے ہیں ۔البتہ یہاں کے بیشتر شعراء شبلی اور علامہ اقبال سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں۔

ہرگوپال خستہؔ اپنے دور کے اہم ادیب وشاعر تھے۔اُنہوں نے غزلوں کے علاوہ کئی مثنویاں بھی لکھی ہیں ۔نثر میں ان کی معرکتہ الآر التصنیف'' گلدستۂ کشمیر'' ہے۔سالگ رام سالک نے ایک دیوان، کئی مثنویاں اور ایک نثری داستان یادگار چھوڑی ہیں۔اُن کے دیوان میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ ،نظم ، مثنوی اور گیت کے نمونے موجود ہیں ۔ ان کے یہاں نئے موضوعات اور لطف زبان کے علاوہ فنی رچاؤ اور فکری ارتکاز بھی ہے۔

خوب ڈھونڈھا جہاں میں اے خستہؔ
خستگی کا نہ آشنا دیکھا

......ھرگوپال خستہ

گردابِ محبت سے ہوا کوئی نہ جاں بر
یہ بحر وہ ہے جس کا کنارا نہیں ہوتا

......سالگ رام سالک

جدید شاعری کیلیے ماحول سازگار بنانے میں منشی سراج الدین احمد خان کی کاوشیں اور کوششیں ناقابلِ فراموش ہیں۔ وہ علامہ اقبال کے خاص دوستوں میں تھے اور شعر وسخن کا اعلیٰ اور پاکیزہ ذوق رکھتے تھے ۔ مرزا سعدالدین سعدؔ، چودھری خوشی محمد ناظرؔ اور دوسرے صاحبانِ ذوق ان کی مجلسوں میں ضرور آتے تھے۔ علامہ شبلی اور علامہ اقبال سے ان کے گہرے مراسم تھے بقول عبدالقادر سروری:

''شبلی منشی صاحب کے زمانے میں کشمیر آتے تھے۔شبلی کے علاوہ اُردو کے دیگر مشاہیر ادب، جیسے حالؔی، نذیر احمؔد وغیرہ

سے اُن کے (روابط) تھے

............اقبال کے ساتھ منشی صاحب کی
آخر تک مراسلت رہی ۔ اقبال ان کی
رائے کو بہت اہمیت دیتے تھے اور اپنی
تصنیف کو شائع ہوتے ہی منشی صاحب
کے پاس بھیجتے تھے'' (ص ۱۴۹، کشمیر میں
اُردو)

مرزا سعد الدین سعد کے یہاں اصلاحی شاعری زیادہ پائی جاتی ہے جو سادگی اور موضوعاتی تنوع کا آئینہ ہے۔ چودھری خوشی محمد ناظر اگر چہ کشمیر الاصل نہیں تھے اُن کے فکر و فن کو صحیح معنوں میں کشمیر ہی میں استحکام ملا ہے۔ کشمیر میں ان کے قیام نے مقامی ادبی اور شعری فضا میں ایک نئی روح پھونک دی۔ اُنہوں نے مختلف موضوعات پر کامیاب نظمیں لکھی ہیں۔ وہ حالی اور علامہ اقبال کی روایات کے حقیقی معنوں میں علمبر دار تھے اُنہیں (Wordsworth) ورڈز ورتھ کی طرح مظاہر فطرت سے بے پناہ لگاؤ تھا۔ خوشی محمد ناظر نے زیادہ تر قومی اور نیچرل شاعری کی طرف توجہ دی ہے اور شاعری کے افادی پہلو کو پیش نظر رکھا ہے۔ اُنہوں نے اپنی شاعری میں اُن مسائل کا ذکر بخوبی کیا ہے جن سے اُس وقت کا سماج دوچار تھا۔ ان کی نظم '' جوگی نامہ'' جدید لب و لہجے اور منفرد پیرایہ بیان کی عمدہ مثال ہے۔

خوشی محمد ناظر نے نظم نگاری کی جس روایت کو فروغ دیا اس کو مزید مستحکم بنانے میں امر چند ولی، قمر کمرازی، نندلعل کول طالب وغیرہ قابل ذکر نام ہیں۔

نندلعل کول طالب: یہ کشمیر کے اُردو شعراء میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔ وہ شعری صلاحیتوں کے علاوہ تنقیدی بصیرت بھی رکھتے تھے اُنہوں نے '' آئینہ غالب'' جیسی وقیع کتاب لکھ کر تنقید غالب میں اہم اضافہ کیا ہے۔ اُن کے دو شعری مجموعے '' رشحات التخیل'' اور '' مرقع افکار'' چھپ چکے ہیں۔

اُن نظموں میں نئے نئے الفاظ اور تازِگی احساس کے اعلیٰ مرقعے پائے جاتے ہیں۔ وہ خارجی نوعیت کے موضوعات پر لکھنے کے باوجود داخلی ردِعمل کا بھی جستہ جستہ مظاہرہ کرتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے کلام کی بقول برج موہن دتاتریہ کیفی:

''۔۔۔۔۔۔۔۔ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہر طرز میں اپنا رنگ جما سکتے ہیں۔ احساساتِ قلبی کی تصویر کھینچنے میں اُن کو کمال کا درجہ حاصل ہے۔ ''

ص ۳۵، رشحات التخیل

طالب نے چکبست کے انداز میں کچھ قومی اور مذہبی نظمیں بھی لکھی ہیں۔

رسؔا جاودانی ایک فطری شاعر ہیں۔ ان کی شاعری روایتی مضامین پر مشتمل ہونے کے باوجود بے ساختگی اور برجستہ اندازِ بیان رکھتی ہے۔ اُن کے کلام میں شیرینی اور لطافت بدرجہ اُتم پائی جاتی ہے۔ اُن کی غزلوں میں فنی رچاؤ اور ارتکاز بھی موجود ہے۔

مجھے ایسے مذہب سے اے رسا نہ ہے واسطہ نہ ہے رابطہ
جہاں خونِ مردم حلال ہے جہاں سُرخ پانی حرام ہے

چوں کہ وہ اپنی شاعری میں غنائیت پر زیادہ زور صَرف کرتے ہیں، اسی وجہ سے اُنہوں نے رواں مترنم اور مطبوع بحروں کو زیادہ تر استعمال کیا ہے۔ رسؔا جاودانی بحیثیت نظم نگار بھی منفرد مقام رکھتے ہیں۔ اُن کے مجموعہ جات ''لالۂ صحرا'' اور ''نظم ثریّا'' میں کئی اہم نظمیں ملتی ہیں۔ اُن کی نظمیں ''بیتے دنوں کی یاد'' اور ''ساون'' بڑی عمدہ نظمیں ہیں۔ چوں کہ وہ مظاہرِ فطرت کے زبردست شیدائی تھے اس وجہ سے اپنے اطراف و جوانب میں پھیلی خوبصورتی کو اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔

میرزا کمال الدین شیدؔا اُردو کے منفرد نظم نگار ہیں۔ اُن کے مجموعہ کلام ''ارمغان شیداؔ'' میں کافی اہم نظمیں موجود ہیں۔ اُن کا طبعی رجحان طویل نظموں کی طرف تھا۔ اُنہوں نے مناظرِ قدرت پر

خوبصورت نظمیں لکھی ہیں۔اُن کے زبان و بیان اور اسلوب و آہنگ پر حفیظ جالندھری کے اثرات خاص طور پر پائے جاتے ہیں۔

میر غلام رسول نازکی اُردو کے قادرالکلام شاعر ہیں۔اُنہوں نے نظم،غزل کے علاوہ قطعات کو بھی اپنے تخلیقی اظہار کے لیے استعمال کیا ہے اُن کے اُردو میں دو شعری مجموعے 'دیدۂ تر'' اور ''متاعِ فقیر'' منصۂ شہود پر آ چکے ہیں ۔نازکی صاحب کی نجی زندگی چوں کہ جہد مسلسل سے عبارت ہے،اس وجہ سے بھی ان کی فکر میں تنوع اور اظہار میں صلابت ہے۔ان کی نظمیں اُردو دنیا کے موقر اور ممتاز رسائل و جرائد مثلاً کلیم، ادبی دنیا، ہمایوں اور ساقی میں باضابطہ طور پر چھپتی رہی ہیں۔ اُن کی غزلوں میں روایت کی پاسداری اور لطف زبان متناسب انداز میں موجود ہے۔البتہ اُنہوں نے اپنی غزلوں کو نئے موضوعات اور عصری مسائل سے بھی آراستہ کیا ہے۔اُن کی نظمیں مناظر فطرت کی منظر کشی تک محدود نہیں ہیں بلکہ نفسیاتی اور عصری مسائل کو بھی اُنہوں نے اپنی نظموں میں حسن وخوبی کے ساتھ جگہ دی ہے۔ان کی شاعری پر علامہ اقبال کے اسلوب اور فکر کے اثرات بطور خاص پائے جاتے ہیں ۔اقبال اور میر غلام رسول نازکی کے شعری اسلوب میں بنیادی فرق یہ ہے کہ وہ بصری پیکروں سے زیادہ کام لیتے ہیں جبکہ اقبال کے یہاں سمعی ، بصری ،لمسی اور شامعی پیکر زیادہ سے زیادہ پائے جاتے ہیں ۔اُن کا یہ شعر ان کے فنی اختصاص کا صحیح ترجمان ہے ۔

کشمیر کا رہنے والا ہوں اُردوئے معلیٰ لکھتا ہوں
اس دیس میں مجھ سا کوئی بھی اُردو کا سخنور ہو نہ سکا

شہ زور کاشمیری بالغ نظر اور قادر الکلام شاعر ہیں ۔ اُنہوں نے اُردو شاعری کے تقریباً تمام مروجہ اصناف اور شعری ہیئتوں مثلاً غزل ، قطعہ، نظم ، رباعی میں کامیابی کے ساتھ طبع آزمائی کی ہے ۔ان سبھی اصناف اور شعری ہیئتوں

میں اُنہوں نے وقیع سرمایہ چھوڑا ہے۔ شہہ زور کاشمیری کا شمار علامہ سیماب اکبرآبادی کے فارغ الاصلاح تلامذہ میں کیا جاتا ہے۔ اور سمیاب صاحب کی تربیت میں جو سخن سنج ابھرے ہیں اُن میں شہہ زور کاشمیری کو یہ مرتبہ حاصل رہا ہے کہ اُن کو اپنے استاد نے کشمیر اور ملحقہ علاقوں کے لیے استاد کی حیثیت سے بھیجا تھا۔ شہہ زورؔ نے جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے اگر چہ اُردو میں تمام مروجہ اصناف اور شعری ہیئتوں میں طبع آزمائی کی ہے مگر اُن کے تخلیقی جوہر صحیح معنوں میں نظم ہی میں کھل کر سامنے آئے ہیں۔ اُنہوں نے کافی طویل اور کامیاب نظمیں لکھی ہیں چونکہ اُن کو زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی اسی وجہ سے وہ معمولی مضمون کو بھی اعلیٰ شعری آب و رنگ سے آراستہ کرتے تھے ان کی نظمیں عصری آگہی اور عصری حسیت کا ایک ایسا آئینہ ہے جس میں روحِ عصر اپنی تمام حشر سامانیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ اُنہوں نے نظموں کے فنی اور موضوعاتی دائرے کو آزاد اور حالی کے مصلحانہ انداز تک محدود نہیں رکھا ہے، بلکہ اقبال اور سمیاب کی طرح تمام کائنات کے ساتھ ساتھ شخصی تجربات اور واردات بھی اُن میں داخل کیے ہیں۔ اُنہوں نے نظموں میں بے حد کامیاب ہیئتی تجربے بھی کیے ہیں۔ اُنہوں نے اچھوتی اور رواں بحروں کو بطور خاص اپنے تخلیقی اظہار کے لئے آزمایا ہے۔ شہہ زور کاشمیریؔ نہ صرف دبستان کشمیر بلکہ دبستانِ سمیاب میں بھی اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کا شیوۂ گفتار، کلاسیکی رچاؤ، فکری شائستگی اور اظہار کی سلیقہ مندی سے عبارت ہے۔ ان میں جو قوتِ نمو اور اَنفس و آفاق سے جو اُنسیت ہے اس کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ اُن کی آواز مقلدانہ ہونے کے باوجود بھی اپنا ایک منفرد اور آزاد وجود اور حیثیت رکھتی ہے۔ وہ نظم کے جتنے اچھے شاعر تھے اُتنے ہی غزل کے بھی۔ اُنہوں نے دیگر اصناف میں بھی فنی لوازمات کا خاص خیال رکھا ہے۔ زبان و بیان،

اسلوب و آہنگ اور موضوعی اعتبار سے اُن کی رباعیاں نظرانداز نہیں کی جاسکتی ہیں ۔تصوف،حسن وعشق ، آشوب آ گہی ، اُن کی رباعیوں کے خاص موضوعات ہیں۔

شہہ زور کاشمیری کے بعد قیصر قلندر، غ۔ م۔ طاؤس ، شوریدہ کاشمیری ، سیفی سوپوری ، اندرجیت لطف،اکبر جے پوری،عرش صہبائی،عابد مناوری ، قاضی غلام محمد، نشاط انصاری ، ودیارتن عاصی،سلطان الحق شہیدی قابل ذکر نام ہیں۔

قیصر قلندر نظم اورغزل کے منفرد شاعر ہیں ۔ اُن کی شاعری خواب اور حقیقت کا خوبصورت سنگم ہے۔ان کا طبعی رجحان نغمہ خیزی اور ترنم ریزی کی طرف سب سے زیادہ ہے وہ اُن شعراء میں سے ہیں جن کی مساعی سے اُردوشاعری نئی اصناف ''غنایئے'' اور ''تصوریئے'' سے روشناس ہوئی ہے ۔ اُن کے غنائیوں کا ایک مجموعہ '' سال جمال'' کے عنوان سے چھپ چکا ہے ۔ غ ۔ م ۔طاؤس نظم کے اچھے شاعر ہیں اُن کی نظموں کا مجموعہ ''موج موج'' کے نام سے منصۂ شہود پران کی زندگی ہی میں آچکا ہے۔شوریدہ کاشمیری کی شاعری کلاسیکی روایات کی پاسداری کے ساتھ ساتھ عصری حسیت سے بھی متصف ہے۔ اکبر جے پوری صاحبِ طرز شاعر ہیں۔ اگر چہ ان کا تعلق اُردو شاعری کے روایتی دبستان سے رہا ہے اور وہ اطہر ہاپوڑی کے تلامذہ میں شمار کیے جاتے ہیں اُس کے باوجودان کی شاعری تازگی ،سلاست اورطُرفگی سے مملو ہے ۔ اُن کا زیادہ تر جھکاؤ رومانی غزلیں تخلیق کرنے کی طرف ہے ۔اکبر جے پوری حقیقی معنوں میں سرزمینِ کشمیر کے اہم شاعر ہیں اور جدید رجحانات کو عام کرنے میں اُن کا نام کافی معتبر مانا جاتا ہے۔

یہ جو پتھر میرے آنگن میں گرا کرتے ہیں
میرے ہمسائے مجھے یاد کیا کرتے ہیں
میں نے گرتے ہوئے لوگوں کوسنبھالا کیوں تھا

بس اسی جرم میں کاٹے گئے شانے میرے

۱۹۵۵ء کے آس پاس اُردو شاعری میں موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے کئی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں ۔شعراء مروجہ شعری رجحانات سے دامن کش ہو کر داخلی رویئوں کی جانب زیادہ سے زیادہ متوجہ ہوئے ۔آفاقی اور ملکی مسائل کو اپنی ذات کے حوالے سے بیان کرنے کا رجحان بڑھنے لگا اور قدروں کی شکست وریخت اور بے حرمتی کے واقعات موثر طریقے سے بیان کیے جانے لگے ۔ جموں وکشمیر کے شعراء نے بھی روایتی رومانی، سیاسی بیداری، سماجی نابرابری جیسے موضوعات سے کنارہ کش ہو کر اپنی شاعری میں نئی حسیت اور نئے موضوعات شامل کر کے عصری تقاضوں کا ساتھ دیا۔ حامدی کاشمیری، عابد مناوری، حکیم منظور، فارق نازکی، مظفر ایرج، یسٰین بیگ، پرتپال سنگھ بیتاب، اقبال فہیم، شجاع سلطان ، رفیق راز اور ہمدم کاشمیری نے بطور خاص نئے رجحانات کا ساتھ دیا۔

حامدی کاشمیری نہ صرف بحیثیت ناقد منفرد شناخت رکھتے ہیں بلکہ شاعر کی حیثیت سے بھی اپنی الگ پہچان رکھتے ہیں۔ اس وقت تک اُن کے کئی شعری مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں ۔ وہ اظہاریت کے فطری اصول کے تحت تجر بات کی تجسیم کو اہمیت دیتے ہیں ۔ اُن کے یہاں ایک ایسی طلسماتی فضا ملتی ہے جو استعجاب انگیز بھی ہے اور دہشت خیز بھی۔ وہ خارجی دنیا سے باطن کی جانب مراجعت کی روداد سے تعبیر کی جاسکتی ہے ۔ ان کی شاعری میں عصری آگہی کا اظہار مختلف پہلوؤں سے ملتا ہے ۔عصری آگہی اور قدروں کی شکست وریخت اور زندگی کی لایعنیت ان کی شاعری کے خاص موضوعات ہیں ۔ حامدی کاشمیری کی شاعری میں بصری اور سمعی پیکر قابلِ لحاظ تعداد میں موجود ہیں جن سے اُن کے زندگی پرستانہ رجحانات کی عکاسی ہوتی ہے۔

برف پرندے ،نوا، خون ، سنگ ، وادی ،

شجر، سایہ، شعلہ، دشت، چنار سے وہ لفظی پیکر عموماً تراشتے ہیں۔ بانی کے بعد جن شعراء کی شاعری نئی لفظیات اور نئی حسیت سے متصف ہے اُن میں حامدی کاشمیری کا نام بغیر کسی تعمیہ وتخرجہ کے شامل کیا جاسکتا ہے۔

یہ بات کہ بڑی ہے اور وحشت دل
چمن میں جاتا ہوں اب میں صبا سے پہلے ہی

وادیوں سے پھول رخصت ہو گئے
پھر وہی ایام بے تابی کے ہیں

گونجی دستک کی صدا میں نے دریچہ کھولا
سامنے تکتا ہوا راہ گزر تھا کوئی

عابد مناوری کی شاعری میں جدید و قدیم کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔ اُن کے یہاں موضوعاتی تنوع، جدید حسیت کے ساتھ زبان و بیان کا لطف بھی موجود ہے۔ اُردو کی مستحکم شعری روایت سے متعلق ہونے کے باوجود نئے تجربات اور انوکھا لہجہ ان کی طرف فوراً متوجہ کرتا ہے۔ ان کی غزل کے امتیازی اوصاف برجستگی اور سہلِ ممتنع ہیں۔

اُس نے لکھ بھیجا ہے یہ پیپل کے پتے پر مجھے
کیا تجھے راس آ گئی بجلی کے پنکھے کی ہوا

میں آندھیوں سے لڑوں گا یہ میں نے سوچا تھا
ہوا کا ایک ہی جھونکا بجھا گیا مجھ کو

حکیم منظور کا شعری احساس کشادہ نظری اور دروں خبری سے عبارت ہے۔ اُن کی شاعری الفاظ، اسلوب اور تازہ کار حسیت سے عبارت ہے۔ اُن کی شاعری اپنی تازہ کاری کے اعتبار سے فوراً متوجہ کرتی ہے۔ اُن کے یہاں معنی آفرینی کی نئی نئی بہاریں ہر جگہ نظر آتی ہیں۔ اُنہوں نے عصری غزل میں جس سنجیدگی اور خلاقانہ مہارت کے ساتھ لفظیات داخل کی ہیں وہ اُن کے لسانی شعور کا صحیح مظہر ہے۔ اور اُن کے تازہ کار شعری احساس کا ضامن بھی۔

اب کے میرا کعبۂ دل دشمنوں کی زد پہ ہے

پھر مدد کرنا ابابیلوں کا لشکر بھیجنا

رستے عجیب ہیں، راہی عجیب ہیں، پیڑ عجب ہیں بات عجب
میں جس شہر کا رہنے والا، اُس کے ہیں حالات عجب

ان کی شاعری میں ایسے لفظ و پیکر جا بجا نظر آتے ہیں جو مقامی کلچر اور مقامی فطرت کی عکاسی کرتے ہیں۔

مظفر ایرج نظم و غزل کے کامیاب شاعر ہیں۔ اُن کی شاعری میں موجود تازہ کاری اور خلاقانہ پن اُن کے عصری شعور اور خود آگاہی پر دال ہیں۔ وہ روایت پسند ہیں نہ روایت شکن بلکہ اُنہوں نے اپنے شعری اسلوب اور پوئٹک ڈِکشن (Poetic Diction) کے لیے بیچ کا راستہ اختیار کیا ہے۔ مظفر ایرج کی نظم ہو یا غزل، کشادہ منظری اور لہجے کی صلابت کی وجہ سے الگ پہچان رکھتے ہیں۔ مظفر ایرج کا لہجہ فطری ہے اُن کی شاعری میں بے ساختہ پن، بصری پیکروں کا وفور اور اظہار کی صلابت اپنے قاری کو نادیدہ مقامات اور طلسماتی فضا میں پہنچا دیتے ہیں۔ اُن کے چاروں شعری مجموعے ''ابجد''، ''انکسار''، ''ثبات'' اور ''دل کتاب'' اپنے لب و لہجے کی انفرادیت اور فنی ارتکاز کی وجہ سے زبردست پذیرائی حاصل کر چکے ہیں۔

فاروق نازکی کی شاعری نئی حسیت اور منفرد پیرایہ بیان دونوں کے لحاظ سے ''جہان دیگر'' کی سیر کراتی ہے۔ ان کی شاعری سہل ممتنع کی عمدہ مثال ہے اُن کی شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں عصرِ حاضر اپنی حشر سامانیوں کے ساتھ پورے طور سے جلوہ گر ہے۔ اُن کی شاعری اپنی ترنم خیزی کی وجہ سے اپنے ساتھ بہا کے لے جاتی ہے۔ عصری مسائل کو بھرپور انداز میں پوری تخلیقی توانائی کے ساتھ انہوں نے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے فاروق نازکی پیچیدہ بیانی اور بالیدہ طرزِ اظہار سے حد درجہ محترز ہیں۔ وہ الفاظ، تراکیب اور استعارات کے معنوی ابعاد پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری کا سب سے بڑا وصف بے ساختہ پن ہے۔

ملن کی رُت ہے ہتھیلی پہ چاند ٹھہرا ہے

گڈا ئیے شام سے پہلے ہی گاؤں آ پہنچے

آ پ کی تصو یر تھی ا خبا ر میں

کیا سبب ہے آ پ گھر جا تے نہیں

پرتپال سنگھ بیتابؔ کی شاعری احساس کی تازگی، عصری شعور و آ گہی کے ساتھ صلابت اظہار کی بے پناہ قوتوں سے بھی آراستہ ہے ۔ بیتابؔ نظم اور غزل میں اپنے تخلیقی جوہر آزما رہے ہیں۔ ان میں سکڑاؤ کی بجائے پھیلاؤ ہے۔ان کے شعری تجربات کی بوقلمونی فوراً ہی قاری کا دامن پکڑ لیتی ہے ان کی نظموں میں اُن کی غزلوں ہی کی طرح موضوعاتی تنوع اور بیان کی تازگی پائی جاتی ہے ان میں کرب ذات ،عصری شعور اور انسان کے اندر نمو پذ یر محسوسات کا بھر پور اظہار ملتا ہے ۔اُن کی خلا قانہ ذہانت اور تجر بہ پسند طبیعت کا سراغ اُن کی نظموں میں بخو بی ملتا ہے ۔ وہ نظم کے جتنے اچھے شاعر ہیں اُتنے ہی وہ غزل کے بھی معتبر شاعر ہیں۔

بیتاب کی شاعری کی ایک انفرادیت یہ ہے کہ ان کے یہاں تغزل نہ ہونے کے باوجود ایک خصوصیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے، وہ خصوصیت زمین سے رشتے کی ہے۔ یہ رشتہ ان کی شاعری کو ذات گزینی اور ماورایت سے بچا تا ہے ہماری شاعری میں زمین سے رشتے کے نمونے ابتداء ہی سے ملتے ہیں خصوصاً قلی قطب شاہ اور نظیر کے یہاں ۔ بیتاب اپنے اطراف و جوانب میں نمو پذ یر کائناتوں سے شعوری (سمعی/ بصری/لمسی) سطحوں پر ہم رشتہ ہیں۔اُن کے یہاں وہ الفاظ زیادہ تعداد میں نظر آتے ہیں جو ان پیکروں کو ابھارنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں مثلاً صحرا، غار، کوہسار، پتھر ،قبر جنگل، برق وغیرہ قسم کے الفاظ اُن کی شاعری میں تواتر سے نظر آتے ہیں۔

شجاع سلطان کی غزلوں میں نہ صرف زبان بلکہ تجربات بھی غیر پیچیدہ ہے اُن کی

شاعری میں موضوعاتی تنوع ،نئی لفظیات کے علاوہ عقائداور قدروں کے کھوکھلے پن کا بھرپور احساس ہے۔

رفیق راز کی تمام تر شاعری انکشاف ذات کی شاعری ہے اُن کی شاعری نہ صرف موضوعاتی سطح پر بلکہ الفاظ کے تخلیقی برتاؤ کی بناء پر ایک نئی شعری کائنات خلق کرتی ہے۔وہ اپنے تخلیقی عمل کے دوران خارج سے داخل کی طرف سفر کرنے میں ہمیشہ منہمک رہتے ہیں۔اُن کے لہجے میں نرماہٹ کی بجائے بانکپن ،سلاست کی بجائے کھردراپن ہے،جس سے ان کی شاعری کا منفرد لہجہ مرتب ہوتاہے۔ اُن کی شاعری میں فنی دروبست،فکری تازگی اور نئی نئی تراکیب اور نئی حسیت اپنے قاری کو نادیدہ جہانوں ں میں لے جاتی ہے۔اُن کی شاعری میں موجود فنی ارتکاز اُن کے لہجے کی توانائی اور تخلیقی قوت کو جگہ جگہ اُجاگر کرتا ہے اُن کی شاعری میں موجود بصریت اُن کے زندگی پرست رجحان کا پتادیتی ہے۔

بگولہ ریت کا ان کو نگل گیا یارو
وہ خشبوؤں کا سمندر اگانے آئے تھے

اب یہ ممکن ہے کہ محشر ہی بپا ہوجائے
خواب میں آنے لگے خواب دکھانے والے

اقبال فہیم ایک باشعوراور بالیدہ ذہنیت کے تخلیق کار ہیں۔اُنہوں نے زندگی کے روز وشب کو بے نیازی کے ساتھ نہیں دیکھا ہے اُن کی شاعری تلاش،تجسس اور شعوری بالیدگی کا خلاقانہ اظہار ہے اُن کی لفظیات اور آہنگ میں نیا پن ہے ۔اُن کی شاعری سے تخلیقی آسودہ پن اور فلسفیانہ اندازفکر کا صحیح اندازہ لگایا جاسکتا ہے حال ہی میں اُن کا تیسرا شعری مجموعہ ''موجِ نفس'' کے نام سے منصۂ شہود پر آچکا ہے۔اس سے قبل ان کے دوشعری مجموعے'' سنگ بر آب'' اور '' ندائے آوارگی'' اپنے منفرد اسلوب اور بے پناہ تخلیقیت کی بناء پر زبردست پذیرائی حاصل کرچکے ہیں۔

خالد بشیر نئے فکر و احساس کے شاعر ہیں۔ان کے لہجے، زبان اور طرزِ فکر میں زبردست تازہ کاری موجود ہے۔ان کا لہجہ، زبان اور اسلوب اپنا ہے اور پہاڑی ندی کی طرح خالص اُنہوں نے عصری حقائق کو ذات کے حوالے سے منفرد پیرائے میں بیان کیا ہے۔اُن کی شاعری میں جو بے ساختہ اور خود رفتگی ہے اُس سے اُن کی تخلیقی توانائی پوری طرح سے الم نشرح ہو جاتی ہے۔جس طرح اُن کا لب و لہجہ ذاتی اور منفرد نوعیت کا ہے اسی طرح اُن کے تجربات اور مشاہدات ذاتی اور منفرد نوعیت کے ہیں۔

ھمدم کاشمیری کی فکر میں تازگی، تخیل میں تنوع اور ادائیگی میں ندرت ہے اُنہوں نے عمومی لب و لہجے سے ہٹ کر تجربے کے جسمانی اور معنوی اظہار کے لیے ایسا لب و لہجہ اختیار کیا ہے جو جزئیات و تفصیلات کو فنکارانہ سطح عطا کرنے کا اہل ہے زندگی کے کرب ، معاشرے کی تلخی اور دوسرے عصری مسائل و معاملات کا بالواسطہ اظہار اُن کی شاعری کا امتیازی وصف ہے۔

ایاز رسول نازکی کی تخلیقی ذہانت ایک ساتھ کئی عناصر سے نمو پذیر ہو رہی ہے ایک طرف اُن کے یہاں روایت کا اعلیٰ شعور اور فنی اکتساب دوسری طرف نئی حسیت ،منفرد جمالیاتی ذوق اور عصری آگہی اُن کے فکر و فن اور اظہار و اسلوب کو مستحکم بنیادیں فراہم کرتی ہوئی نظر آتی ہیں روایت کا اعلیٰ شعور ان کے اظہار میں ایک نوع کا بانکپن پیدا کر دیتا ہے۔ وہ خوبصورت بندش اور الفاظ کی صحیح نشست و برخواست پر زور دینے کے باوجود نئی حسیت اور اپنے زمانے کی آسیبی قوتوں سے پورے طور سے باخبر ہیں ۔ جہاں وہ روایت کے دوررس اثرات سے اپنے دامن کو بچا کر گزرتے ہیں وہاں اُن کے یہاں موجود بھرپور تخلیقیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔

وہ روایت کا اعلیٰ شعور ضرور رکھتے ہیں،

البتہ وہ روایت زدہ نہیں ہیں اسی وجہ سے ان کے یہاں موجود تخلیقی بہاؤ اور بے پناہ تازگی اپنے ساتھ دور تک بہا کر لے جاتی ہے اور مسرت سے بصیرت کا سفر طے کراتی ہے، وہ اپنے عصر میں موجود چند پرکشش اور مقبول آوازوں سے بھی ضرور متاثر ہیں البتہ ان کا لہجہ اپنا ہے زبان اپنی ہے اور احساس جمال اپنا ہے۔ ان کے یہاں قدروں کی شکست کے خلاف احتجاج کی زیریں لہر بھی موجود ہے۔

بلراج کمار کے یہاں نہ صرف موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے بلکہ ان کے لہجے میں تازگی بھی موجود ہے۔ ان کے لب و لہجے میں زبردست بے ساختہ پن نہاں اور عیاں ہے۔ وہ اپنے لہجے کو زیادہ سے زیادہ موثر بنانے کے لیے ہندی کے آسان اور مترنم الفاظ استعمال میں لاتے ہیں۔

اشرف عادل کی غزل لہجے اور طرز احساس دونوں کے اعتبار سے زبردست تازہ کاری کا احساس دلاتی ہے۔ اُنہوں نے عشق و محبت کے بنیادی احساسات کے ہمراہ روح عصر کی تصویر کشی جذبے کی شدت، فکری شائستگی، اظہار کی صداقت، لہجے کے گداز کے ساتھ کی ہے۔ داخلی کیفیات کے ساتھ کائنات اور انسان کے رشتے پر جب وہ بات کرتے ہیں وہ سادہ بیانی اور راست گفتاری کو کہیں بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے ہیں۔ اشرف عادل کی شاعری میں عشق نہایت ہی متحرک اور قوی جذبہ بن کر ابھرتا ہے اور یہی جذبہ ان کو کڑکتی دھوپ اور تلخیوں کو گوارا کرنے میں یاوری کرتا ہے۔

شفق سوپوری کی شاعری اظہارِ ذات کی شاعری ہے۔ یہ ایک ایسے فرد کی کتھا ہے جو اندر سے ٹوٹا ضرور ہے البتہ بکھرا نہیں ہے۔ اُن کے لب و لہجے سے ایک نوع کی تازگی کا احساس ہوتا ہے نئی لفظیات اور نئی حسیت اُن کی شاعری کے امتیازی اوصاف ہیں۔ مختصراً ان کی شاعری معنویت کے اعتبار سے رومانی رجائیت کا کیف و اثر رکھتی

ہے۔

نذیر آزاد کا شعری لہجہ زندگی کے متضاد رویوں سے مُرتب ہوتا ہے ۔ اُن کی شاعری میں قدیم وجدید کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔ان کی شاعری میں زیادہ تر بصری پیکر موجود ہیں اُن کے یہاں موضوعاتی تنوع کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی سلیقہ مندی بھی موجود ہے۔

فاروق آفاقؔ منفرد لب ولہجے کے شاعر ہیں ۔ اُن کی شاعری میں صلابتِ اظہار اور موضوعات کی ایک کہکشان پائی جاتی ہے اُن کی شاعری کا ایک اہم پہلو ظلم اور ستم کے خلاف احتجاج کا ہے۔لب ولہجہ کی انفرادیت کے طفیل اُن کو دور سے پہچانا جاسکتا ہے

پریمی رومانی ہمہ جہت ادبی میلانات رکھتے ہیں۔اُن کا اصل میدان اگر چہ ادبی تنقید ہے اس کے باوجود پچھلے چند سالوں سے اُنہوں نے کافی منفرد غزلیں اور نظمیں پیش کی ہیں جو اُن کے شعری مجموعے ''سنگ میل'' میں موجود ہے۔اُن کا زیادہ تر زور موضوعی اظہار پر رہتا ہے، اس وجہ سے ان کے یہاں سادہ بیانی اور منفرد موضوعات پائے جاتے ہیں ۔ اُن کی غزلوں میں منفرد لفظیات اور زبردست تنوع پایا جاتا ہے اور ان کی نظموں میں فنی رچاو اور بے پناہ تخلیقیت موجود ہے۔

بشیر داد ا نے اگر چہ غزلیں بھی کہی ہیں البتہ ان کے تخلیقی جوہر صحیح معنوں میں ان کی نظموں میں کھل کر سامنے آتی ہیں ۔اُن کی نظموں کا کینواس کافی وسیع ہے۔اُنہوں نے عصری مسائل کو بھر پور انداز میں اساطیری مکالمے کے ساتھ بیان کیا ہے ۔اپنے دور کے پر آشوب حالات کا اظہار اُنہوں نے بڑی سلیقہ مندی کے ساتھ کیا ہے۔ان کی نظموں میں موجودہ حالات میں عامتہ الورد الفاظ حسن وخوبی کے ساتھ در آئے ہیں۔ یہ لفظیات مخبر، بنکر ، ڈاؤن ٹاؤن ، کریک ڈاؤن نئی حسیت کی

عکاسی کرتے ہیں۔

زاھد مختار کی نظمیں نئی رچاؤ اور فکری تنوع کی زائیدہ ہیں۔اُنہوں نے عصری مسائل کو بڑی سلیقہ مندی سے اپنی نظموں میں جگہ دی ہے۔ ان کی نظمیں زمین سے رشتے کی عمدہ مثالیں پیش کرتی ہیں۔ اُن کی غزلیں منفرد لب و لہجے کی حامل ہیں۔

حسن انظر منفرد لب و لہجے کے شاعر ہیں اُن کا انداز تکلم مستعار نہیں ہے۔وہ نئی لفظیات کے ذریعے استعاراتی اور تلازماتی برتاؤ سے ایک ایسی شعری فضا خلق کرتے ہیں جو فوراً اپنی انفرادیت کا احساس دلاتی ہے۔حال ہی میں ان کا شعری مجموعہ ''صبا صورت'' کے نام سے منظر عام پر آچکا ہے۔ وہ غزل اور نظم کے فن اور تکنیک پر یکسان قدرت رکھتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں جذبے کا خلوص اور فکر کی تازہ کاری موجود ہے۔

مشتاق مہدی ہمہ جہت فنکار ہیں ان کی نظمیں وجدانی اظہار کی عمدہ مثال ہے وہ کائنات کی کشادگی اور داخلی اضمحلال کو ہم آمیز کر کے نئی تخلیقی فضا خلق کرتے ہیں۔

رفیق انجم کی شاعری ذات کی طلسماتی کائنات سے گزرنے والے کی ''کتھا'' ہے اور اس میں بڑی سلیقہ مندی سے حال کو قال میں تبدیل کرنے کا عمل پایا جاتا ہے۔ان کی شاعری میں فوری پن، راست اظہاری اور بے ساختگی کی نمایاں خصوصیات پائی جاتی ہیں ان کے یہاں زبان و بیان کے بڑی دلکش مرقعے نظر آتے ہیں۔وہ اپنے اظہار کے لیے روایت اور روزمرہ کے خوبصورت سنگم سے اپنی زبان خلق کرتے ہیں۔

شیخ خالد کرار موجودہ دور کی بے ترتیب اور بے مصرف زندگی کا عکس گر ہے ان کے یہاں فکر و احساس کی تازگی کے ساتھ ساتھ بے ساختہ پن پایا جاتا ہے جس کے ڈانڈے سہلِ ممتنع سے ملتے ہیں اُن کی نظم ہو یا غزل، دونوں زبان کی

صفائی اور بیان کی ندرت سے مملو ہیں اُن کے یہاں ابھرنے والے پیکر بھی غیر ضروری طور مبہم نہیں ہوتے ہیں۔

جموں وکشمیر کی خالص نظم نگار شاعرہ شبنم عشائی کے بعد صحیح معنوں میں شبیر آزرؔ کا نام ادبی حلقوں میں موضوعِ گفتگو بنا ہوا ہے۔ ان کا طبعی رجحان نثری نظم کی طرف ہے۔انہوں نے بڑی عمدہ نثری نظمیں لکھی ہیں۔اُن کے یہاں داخلی کرب، ٹوٹتی بکھرتی قدروں کا نوحہ اور خود کلامی کا انداز پایا جاتا ہے۔

مذکورہ شعراء کی فہرست کے علاوہ جموں و کشمیر کی شعری فضا کئی منفرد ناموں سے معمور ہے جن کے یہاں تازہ کاری اور بھرپور امکانات موجود ہیں ۔ جن میں جاوید آزرؔ، لیاقت جعفری، پرویز مانوس،شوکت شفائی،حیات عامر،رفیق ہمراز،سجاد حسین قابل ذکر نام ہیں۔

جموں وکشمیر کے ادبی منظرنامے پر اُردو کے دیگر ادبی مراکز کی طرح شاعرات کی قابل توجہ تعداد نظر آتی ہے البتہ ان میں سے اکثریت جنسی بنیاد پر قائم تفریق کے مسائل کو بالعموم قابل اعتناء نہیں سمجھتی ہے اگرچہ بعض شاعرات نسائی جذبات واحساسات کی پیشکش یا کسی حد تک اعترافِ شکست کی حدوں کو چھوتی ہوئی ضرور نظر آتی ہیں۔

جموں وکشمیر کی شاعرات میں جیسا کہ اوپر بیان کیا جاچکا ہے زینب بی بی مجوب کافی اونچا مقام رکھتی ہیں اُن کا شعری مجموعہ ''گلبن نعت'' کے نام سے ۱۸۷۷ء میں مرتب ہو چکا ہے ان کی شاعری میں جذبے کی پاکیزگی،خلوص اور زبان کی صفائی خاص طور پر نظر آتی ہے اُن کا طبعی رجحان خاص طور پر عقیدتی شاعری کی طرف تھا۔زینب بی بی مجوب کے بعد شہزادی کلثوم کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔

شہزادی کلثوم کو روایت کا اعلیٰ شعور ورثے میں ملا تھا۔اسی وجہ سے ان کے یہاں

فنی ارتقا، بندش کی چستی ،زبان اور محاورے کا برمحل استعمال ملتا ہے۔اُن کے یہاں موضوعات کا تنوع بھی پایا جاتا ہے وہ کافی کم عمری میں انتقال کر چکی ہیں۔ان کی شاعری میں مضمر جذباتی وفور اور خلوص بے پایاں فوراً اپنی گرفت میں لیتا ہے۔

رُخ بدل دو آج حسن وعشق کی تصویر کا
تم بھی دامن تھام لو اب اپنے دامن گیر کا
جب اہل دل کو عشق کا عرفان ہو گیا
حسن فریب کار پشیمان ہو گیا

سلمیٰ فردوس کی شاعری اظہارِ ذات کی شاعری ہے اُن کی نظموں میں رشتوں کی لایعنیت اور کربِ ذات کا اظہار حد درجہ داخلیت کے ساتھ ملتا ہے۔اُن کا لب ولہجہ منفرد ہے۔نئی امیجری اور قدیم اساطیر سے مدد لینے کا ہُنر انہیں بخوبی آتا ہے ان کی شاعری کا کینواس مجموعی طور پر یقیناً کافی وسیع ہے اور نئے شعور اور نئی آگہی کے ساتھ ہم عصر زندگی کا کرب اُن کی شاعری سے پورے طور سے جھلکتا ہے۔

عائشہ مستور کی شاعری میں فلسفیانہ رنگ و آہنگ ملتا ہے ان کی شاعری میں بصیرت زیادہ موجود ہے ۔ نرگسیت کا شدید رجحان اور بانکپن اس کے لہجے کو حد درجہ موثر بنانے میں اہم رول ادا کر رہا ہے۔

عابدہ احمد کی شاعری لطیف اور پر کشش پیکروں سے وجود میں آتی ہے۔ان کے یہاں بے پناہ تخلیقیت ،فنی ایجاز اور فکری انفرادیت کی موجودگی نادیدہ جہانوں کی طرف لے جانے میں موثر رول ادا کر رہے ہیں۔وہ اپنی نظموں کی فضا سلیس اور شگفتہ الفاظ کے ذریعے تیار کرتی ہے۔

ساحلی شام آ/ دیکھو تیرے لیے/نرم ریت
کی چاپ پر/کوئی چونکا ہے کیا/تم لیٹی ہو یا...../

(معلق بھونرے کے بیچ نظم)

نصرت چودھری خوش فکر اور نرم

گفتار شاعرہ ہیں اُن کا شعری مجموعہ ''ہتھیلی کا چاند'' ایک بھر پور عورت کی جذباتی زندگی کی کتھا ہے ان کے یہاں نرماہٹ اور لطافت ہے جس سے بہ خوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ جمالیاتی طور پر کافی بیدار ہیں اُن کے یہاں رومانیت اور نئی حسیت کے ٹکراؤ کے نتیجے میں ایک متناقص صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ان کی شاعری میں موجود لمسی ، بصری اور سمعی پیکر اُن کی شاعری کی وسعت پذیری میں اضافہ کرتے ہیں ان کا لہجہ اپنا ہے اور تجربات بھی اپنے ہیں ۔ جو ان کی شاعری کو صدائے بازگشت کی شاعری بننے نہیں دیتے ہیں۔

معجزہ کچھ یوں ہوا یوسف زلیخا مل گئے
مجھ کو میرا پیار مل جاتا تو قدرت دیکھتی
سبھی کو چھوڑ کے جو میرے پاس آیا ہے
وہ عرف عام میں میرا نہیں پرایا ہے

شفیقہ پروین شگفتہ لب و لہجے کی شاعرہ ہیں ان کی شاعری میں کربِ ذات ، آشوب آگہی اور رشتوں کی لایعنیت کا اظہار بڑی سلیقہ مندی سے ہوا ہے ۔ اُن کی زبان پُر لطف اور تازہ کار ہے اور ان کی شاعری خالص نسوانی جذبات پر مشتمل ہے اُسی وجہ سے ان کے یہاں جذباتی و فور بدرجہ اُتم موجود ہے۔

ستارہ نرگس کی شاعری میں قدیم و جدید کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔اُن کا انداز بیان منفرد ہے وہ خالص نسوانی جذبات کی عکاسی اپنی شاعری میں نہیں کرتیں بلکہ عصری مسائل اور دیگر موضوعات کو بھی اپنی شاعری میں مناسب انداز میں جگہ دے رہی ہیں۔

نسرین نقاش کی شاعری میں بے پناہ تازگی اور نمو پذیری نظر آتی ہے۔اُن کی شاعری لاشخصیت اور معروضیت سے انحراف پر دال ہے۔ ان کے یہاں متکلم ایک ایسا نسوانی کردار ہے جو اپنی امتیازی شناخت اور منفرد ذہنی رویے سے اپنا شعری پرسونا (Persona) بناتا ہے ۔ اعترافی

شاعری(Confessional poetry)کے نمونے ان کے کلام میں خال خال نظر آتے ہیں بلکہ رومانی جذبات کا اظہار بڑے متوازن اور شائستگی کے ساتھ پایا جاتا ہے ۔نسرین نقاش کے یہاں اپنے عصر کی ناہمواریوں اور بوالعجبیوں کا اظہار بھی بڑی خوبصورتی سے ہوا ہے جس سے ان کے لہجے میں ایک طرح کی صلابت پیدا ہوگئی ہے ۔نسرین نقاش کافی فعال شاعرہ ہیں اُن کے دو شعری مجموعے ''دشت تنہائی''اور''لہریں چناب کی''اس وقت تک منصۂ شہود پر آ چکے ہیں ۔اس کے علاوہ وہ ایک موقر جریدہ''صدا'' کی ادارت سے بھی وابستہ ہیں۔

رخسانہ جبین کی شاعری میں کلاسیکی آراستگی کے ساتھ نئی حسیت بھی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ان کی شاعری میں فنی ارتکاز اور فکری تجدد کے ساتھ ساتھ عصری آگہی کے عمدہ نمونے بھی ملتے ہیں۔وہ اپنی شاعری کو اعترافی رویوں تک ہی محدود نہیں رکھتی ہیں بلکہ دیگر تجربات سے بھی اپنی شعری کائنات مزّین کرتی ہیں۔

کروں گی میں ہی چراغاں تیرے
جزیرے کو مرے صدف کے مقدر میں تو سیاہی لکھ۔

ترنم ریاض کے یہاں ایک نوع کار جائی پن صاف طور پر نظر آتا ہے۔اُنہوں نے نسوانی مسائل تک خود کو محدود نہیں رکھا بلکہ معاشرت سے لے کر کائنات تک کے اَنگنت موضوعات کی لیل و نہار ان کے یہاں دیکھی جاسکتی ہے۔اُن کا شیوۂ گفتار شائستگی اور سلیقہ مندی سے عبارت ہے اُن کے یہاں میں قوتِ نمو ہے اور انفس وآفاق سے زبردست اُنسیت ہے ۔ترنم موضوعاتی تنوع اور تازگیٔ احساس کی باز آفرینی سے ایک نئی دنیا خلق کرتی ہیں۔ اُنہوں نے اپنے تازہ کارانہ پیرایہ بیان سے عمومی موضوعات کی بھی وسیع تناظر میں پیش بندی کی ہے۔یہ چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

جس پہ دستک نگاہ دیتی تھی

اب دریچہ وہ بند رہتا ہے
رنگ دیکھے ہیں وہ زمانے کے
ہر نیا رنگ اک تماشا ہے

شبنم عشائی کا طبعی رجحان زیادہ تر نثری شاعری کی طرف ہے ۔اُن کے تین شعری مجموعے ''اکیلی''، ''میں سوچتی ہوں'' اور ''من بانی'' ادبی حلقوں میں پذیرائی حاصل کر چکے ہیں۔اُن کی نظمیں متجسس اور متفکر انسان کے کرب کی مکمل تجسم کاری پر مشتمل ہیں ۔اُن کی نظمیں خوابوں کی شکستگی اور زندگی کی ناہمواریوں کا تخلیقی اظہار ہے۔اُن کا لہجہ اور ان کے موضات تمام تر اعترافیت سے مملو ہیں ۔ اُن کی شاعری اگر چہ ذاتی اظہار کی شاعری ہے اس کے باوجود اس میں سکڑاؤ اور اکہرا پن نہیں ہے۔اُن کی نظموں میں موجود تحیر خیزی ،آہنگ اور کیف واثر مسرت سے بصیرت کی طرف لے جاتے ہیں۔

پروین راجہ منفرد لب ولہجے کی شاعرہ ہیں چونکہ وہ زندگی کے متنوع پہلوؤں پر نظر رکھتی ہیں اور عصری حسیت کو اپنی شاعری میں جگہ دینے کی کوشش بھی کرتی ہیں، اس طرح ان کی شاعری بالکل نئی سج دھج کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ اُن کی شاعری میں رچاؤ اور پختگی کے ساتھ تازہ کاری بھی ہے۔عصری مسائل کو اُنہوں نے اپنی شاعری میں بڑی سلیقہ مندی سے جگہ دی ہے۔

صاحبہ شہریار کی شاعری میں لطیف خوشبو کا احساس ملتا ہے ۔ان کے کلام میں لطافت ،نزاکت ،تازگی اور حسن کے ساتھ ساتھ درد والم کی کیفیات بھرپور انداز میں موجود ہیں۔

مدثر لالی تازہ کار شاعرہ ہیں ان کی شاعری میں شبنم کی نرماہٹ اور جنگلی پھولوں کی مہک موجود ہے ۔ اُن کے یہاں جذبے کی صداقت بدرجہ اتم موجود ہے ۔اُن کے تجربات ذاتی نوعیت کے ہیں ۔ان کا تازہ شاعری مجموعہ ''بکھرے لمحے'' میں نظم وغزل کے کامیاب نمونے ملتے ہیں ،البتہ

اُن کا طبعی رجحان غزل کی طرف ہے۔ اُن کے یہاں زندگی کے عمومی تجربات، نئی لفظیات اور نئی حسیت کے خوبصورت مرقعے موجود ہیں۔

جموں وکشمیر کی شعری فضا کو ہفت رنگ بنانے میں کئی اور شاعرات بھی اپنا حصہ ادا کر رہی ہیں جن میں سدھا جین انجم، نگہت فاروق نظر اور واجدہ تبسم کے علاوہ کئی قابل توجہ نام ہیں۔

اس طرح جموں وکشمیر کے شعراء نے اپنی منفرد حسیت، جمالیاتی ذوق اور لہجے کی صلابت کی وجہ سے اپنی الگ پہچان بنالی ہے۔ ہم عصر ادبی منظرنامے پر موجود موقر جرائد میں نہ صرف ان کی تخلیقات باضابطہ طور پر چھپ رہی ہیں بلکہ تنقیدی مضامین میں باضابطہ طور پر اُن کی تخلیقات کے جائزے بھی پیش کیے جاتے ہیں۔ ان خصوصیات کی بنا پر جموں وکشمیر نہ صرف اُردو کا اہم مرکز ہے بلکہ اس کو ایک دبستانِ ادب بھی کہا جاسکتا ہے۔

جنگ آزادی کا معمر سپاہی: بہادر شاہ ظفر ☆

(ڈراما نگاروں کی نظر میں)

مورخین کی تحریروں کی بنیاد معلوم حقایق پر ہوتی ہے اور سنجیدہ تاریخ لکھنے کے لیے جس مطالعے اور محنت کی ضرورت ہوتی ہے ہمارے زیادہ تر مورخین اس کے لیے تیار نہیں۔ اس لیے ہمارے مورخین نے ایسے لوگوں کی تاریخ نویسی کو فیشن بنالیا جن پر لکھنے کے لیے تحقیق کی ضرورت بہت کم ہوتی ہے۔ یہی صورت حال 1857ء کی پہلی جنگِ آزادی کی تاریخ لکھنے والوں کی ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ 1857ء کے واقعات کا خاتمہ جس صورت میں نظر آتا ہے اس سے تو یہی لگتا ہے کہ جنگ شروع ہی نہیں ہوئی تھی۔

دوسری جانب ادیب مورخین کی طرح نہیں لکھتے۔ ادیبوں کی تحریر اس تخیل کی بنیاد پر وجود میں آتی ہے جسے مستقبل کا خاکہ کہا جا سکتا ہے۔ ادیبوں کی فکر گہری اور الفاظ وسیع المعانی ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود مورخین اور ادبا کی تحریروں کی مدد سے بہادر شاہ ظفر کے متعلق اتنا تو علم ہوا ہے کہ انھوں نے جدید ہندستانی شناخت کی

☆ ڈاکٹر محمد کاظم اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی

تشکیل میں اہم کردار ادا کیا۔ جدید ہندستان کی تاریخ کا یہی وہ موڑ ہے جہاں مغل سلطنت کے زوال کے ساتھ ہی اکثریتی ہندو معاشرے پر مسلم بالادستی کا خاتمہ ہو گیا جس کا عکس تاریخ کے صفحات کے ساتھ ساتھ ادب پاروں میں بخوبی نظر آتا ہے۔ ان ادب پاروں میں بہادر شاہ ظفر کی غزلیں معاون و مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ ظفر سے منسوب بعض انتہائی خوبصورت مگر یاس اور سوز و گداز سے بھر پور غزلیں اسی دور کی تخلیق کہی جاسکتی ہیں۔ ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ ظفر کی شاعری کے ایک حصے کے استناد کا معاملہ حل ہونے کے بجائے مزید پیچیدہ ہو گیا ہے۔ محققین جن کا استناد مشکوک بتاتے ہیں اب بھی عوامی حافظے میں وہ غزلیں ظفر کی ہی ہیں۔

بہادر شاہ ظفر پر اب تک جتنی بھی تحریریں نظر آتی ہیں ان میں انہی مورخوں اور ظفر کی شاعری سے مدد لی گئی ہے۔ اس کے علاوہ اگر ہم نے کسی ادبی تحریر کو مدنظر رکھا ہے تو وہ تنقیدی یا تاثراتی تحریر ہی رہی ہے۔ اردو کے سکہ بند ناقدوں کی طرح ہم نے یہاں بھی کسی ڈراما نگار کے فن کو دیکھنے کی زحمت گوارہ نہیں کی اور نہ ہی تھیٹر تک جانے کی توفیق ہوئی۔

تنقیدی یا تاثراتی تحریر کسی کی بھی شخصیت کو محض کاغذ پر پیش کر سکتی ہے جبکہ ڈرامے میں ہر کردار مکمل صورت میں اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ جیتا جاگتا نظر آتا ہے اس لیے ڈراما نگار کو کسی بھی کردار کو پیش کرنے سے پہلے اس سے متعلق پوری تفتیش کرنی پڑتی ہے، اس بارے میں غور و فکر کرنا پڑتا ہے، اور اگر تاریخی کردار کو پیش کرنا ہو تو پھر یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ ان مراحل سے گزرنے کے بعد جب کوئی ڈراما نگار کسی تاریخی کردار کو پیش کرتا ہے تو ہماری ذمہ داری بنتی ہے کہ ہم ان کی اس تحریر کو بھی حوالے کے طور پر استعمال کریں اور انھیں بھی اہمیت دیں۔ ہمیں یاد ہے فلم مغلِ اعظم میں اکبر

کا کردار۔ آج بھی اکبر کا نام آتے ہی نہ صرف پرتھوی راج کپور کا حلیہ اور ان کے ذریعہ ادا کیا گیا اکبر کا وہ کردار نظروں کے سامنے پھر جاتا ہے، بلکہ اس کے مکالمے بھی ذہن میں آجاتے ہیں۔اس کے باوجود نہ تو ہم نے کبھی ڈراموں کے ذریعہ بہادر شاہ ظفر کو سمجھنے کی کوشش کی اور نہ ہی ان کی شخصیت کے ان ہشت پہلو یا ڈرامائی زندگی کی معلومات کے لیے ڈراموں کا مطالعہ کیا۔ انھیں خیالات نے بہادر شاہ ظفر کی شخصیت کو ڈراموں کے ذریعہ دیکھنے کی تحریک دی۔

اب اگر انقلاب اور ڈراما پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اکثر انقلاب نے کئی اہم اصناف جنم دیے ہیں۔فرانسیسی انقلاب نے پہلی بار دیوار گیر مجلّہ کا تصور دیا۔ والٹر اور روسو نے انقلاب فرانس کو ادب اور فلسفہ کا نا قابل تنسیخ جم قرار دیا ہے۔

ہندستان کی پہلی جنگ آزادی جو 1757 میں سراج الدولہ نے انگریزوں کے خلاف لڑی تھی اور ان کی شکست کے ساتھ ہی ہندستان کا ایک بڑا حصہ انگریزوں کے ماتحت آ گیا تھا، اگر یہاں سراج الدولہ کو شکست نہ ہوئی ہوتی، تو شاید نہ تو 1857 کی نوبت آتی اور نہ ہی ہندستان کبھی غلام ہوتا۔1757 کے ان مجاہدین یعنی سراج الدولہ اور بعد کے دنوں کے ملک پرست ٹیپو سلطان پر اول تو اردو میں ڈرامے لکھے ہی نہیں گئے ہاں سراج الدولہ پر بنگلہ زبان میں سچن سین گپتا نے لکھا اور ٹیپو سلطان پر گریش کرناڈ نے مراٹھی زبان میں ڈراما ضرور لکھا جسے نہایت کامیابی سے اسٹیج پر کھیلا گیا۔

اب اگر 1857 کے بعد لکھے جانے والے ڈراموں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک جانب انگریزی حکومت اور ان کی پالیسی کے خلاف ڈرامے لکھے جا رہے تھے، تو دوسری جانب انگریز کلکٹر کی مدح سرائی بھی کی جا رہی تھی۔ایک طرف ڈراموں کے ذریعہ انگریزوں کی زیادتیوں ، نا

انصافیو ں اور مظالم کا پردہ فاش کیا جا رہا تھا ،تو دوسری جانب ایسے ڈرامے بھی لکھے جا رہے تھے جن کے ذریعہ ہندستانیوں کے اندر موجود احساس کمتری کو ختم کر کے انھیں اپنے ملک کے لیے ہر طرح کی قربانی کے لیے تیار کیا جا سکے۔نسلی فاصلے، رقابتیں اور عزائم ،تشدد کے لیے احساس ندامت، نیز مفاد پرست سیاست کے شکنجے سے نجات حاصل کرنے کا جذبہ اور روحانی روایات میں ضم ہو جانے کی خواہش وغیرہ جیسے بنیادی خیالات نہایت احتیاط کے ساتھ ان ڈراموں میں پیش کئے گئے ہیں۔ہم جانتے ہیں کہ تاریخ کے ابواب میں یہ جذبہ ہمایوں اور اکبر کی شخصیت میں تو پایا ہی جاتا تھا، کسی حد تک یہ جہاں گیر میں بھی موجود تھا اور حیرت انگیز طور پر یہ جذبہ شاہجہاں اور اورنگ زیب کی شخصیتوں میں بھی کسی نہ کسی طور پر کارفرما رہا۔ بہادر شاہ ظفر کی شخصیت میں یہ زاویہ مزید صیقل ہوتا نظر آتا ہے۔

آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر جو برطانوی حکومت کی خواہشات کے اسیر تھے اور لال قلعے کی دیواروں سے باہر جن کی حکومت کا کوئی وجود نہ تھا، وہی بہادر شاہ ہندستان کی پہلی جنگ آزادی میں برطانوی سامراج کے خلاف ہندستان کی مزاہمت کی علامت اسی لیے بن گئے کیونکہ مغل بادشاہت کو ہندستانی ذہن دل سے قبول کر چکا تھا۔ ہندستان کی باغی فوج کے جوانوں نے میرٹھ سے دلی کے لال قلعے تک اسی امید میں سفر کیا تھا کہ بہادر شاہ ظفر اس جنگ میں روحانی،نظریاتی،اخلاقی اور یہاں تک کہ جسمانی طور پر بھی ان کی قیادت کریں گے۔عملاً یہ بات بہادر شاہ ظفر کے لیے کس قدر دشوار تھی، اس سے ہم سب بخوبی واقف ہیں۔ اس حقیقت کا اظہار مختلف ڈراما نگاروں نے مختلف انداز میں کیا ہے۔ چند ڈراموں کے مکالمے دیکھیں:

ظـــفـــر: اماں،اب وہ جلال کہاں؟ کب کا فرنگی چالوں نے ملیامیٹ کر دیا اس کو۔تاہم کبھی

کبھی نمک حراموں کی بے جا حرکات سے طبیعت تنگ آ جاتی ہے۔

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

بہادر شاہ ظفر: وہ رعایا جس نے مجھے بادشاہ کہا، جس نے مجھے بادشاہ سمجھا، جس نے مجھے اس ملک کا مختار بنایا۔ اسی رعایا کی پریشان حالی میں، میں کام نہ آیا! کیسے کام آتا؟ کیسے ان کی تکلیف، ان کے دکھ میں شریک ہوتا؟.....میں تو ان سے بھی زیادہ مجبور...ان سے بھی زیادہ لاغر اور ان سے بھی زیادہ بے بس ہوں۔ بادشاہ ہو کر فقیر ہوں۔ بہادر کا لقب پا کر بھی بزدل ہوں۔ میری اپنی سانسیں میری اپنی نہ رہیں۔ میری آواز پر پہرے ہیں۔ میرے رب! نہ قدم آزاد ہیں نہ قدموں کی طاقت آزاد ہے۔ ہاتھوں میں سکت نہیں کہ کسی کی آبرو بچا سکیں۔

(ڈراما سنگریز ہوائیں، رشید انجم، 343)

محمد یوسف: سلطنت کو زوال ہوا اس لیے کہ حکومت کرنے والے ناقص اور ناکارہ تھے۔ ہم سلطنتوں کے ٹھیکیدار نہیں ہیں، لیکن ہم دیکھیں کہ مغلیہ سلطنت کے زوال نے ہم کو بے عزت اور بے آبرو کر دیا ہے...

(ڈراما آزمائش، محمد مجیب، 24)

بہادر شاہ ظفر: یہ ایک بہت ہی سفّاک سچائی ہے لیکن پھر بھی عوام کو ایک شہنشاہ کی ضرورت تھی جو ان پر حکمرانی کرے۔ حکمرانی کرنے والے شہنشاہ کی موجودگی ہندستانی عوام کی گھٹی میں تھی۔ اسی لیے تو انگریز یہاں کامیاب ہو گئے۔ شہنشاہ کا تصور حکومت کرنے اور نظام چلانے کے لیے بے حد ضروری تھا۔ صرف شہنشاہ کے نام سے، خواہ وہ میری طرح بالکل ہی

کمزور کیوں نہ ہو، وہ تمام کام ہو سکتے تھے جنھیں بڑی سے بڑی فوجیں نہیں کر سکتی تھیں۔ افغانستان جیسے ملک جہاں عوام کے ذہن ہندستان سے مختلف تھے وہاں انگریزوں نے خون تھوک دیا اور ایک انچ زمین پر بھی پوری طرح قابض نہ ہو سکے۔ ہندستان میں بادشاہ اور اس کی حکمرانی کا تصور اس وقت اتنا مستحکم تھا کہ نہ تو کوئی طاقت ور سے طاقت ور فوج اور نہ ہی کوئی دھار دار تلوار اسے ختم کر سکتی تھی۔ ناقابلِ تسخیر بنے رہنے اور اپنے وجود کا جواز برقرار رکھنے کے لیے انھیں ایک علامت کی ضرورت تھی۔ خواہ وہ علامت آخری بے بس مغل تاجدار ہی کیوں نہ ہو۔

(ڈراما بابر کی اولاد، سلمان خورشید، 182-181)

ان مکالموں سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ نہ صرف مغل بادشاہ صرف جسمانی طور پر کمزور ہو گئے تھے بلکہ معاشی طور پر بھی محتاج تھے۔ اور اس کمزوری اور محتاجی کی وجہ صرف مغل تاجدار نہیں تھے بلکہ ہندستانی عوام بھی تھی۔ عوام بھی بہادر شاہ ظفر پر الزام لگا رہی تھی کہ ظفر حکومت کرنے کے لیے ناقص اور ناکارہ تھے۔ لہٰذا مغلیہ سلطنت کا زوال ہوا، جس سے نہ صرف ظفر کو رسوا ہونا پڑا بلکہ ہندستانی عوام بھی بے عزت اور بے آبرو محسوس کر رہی تھی۔ اس کے باوجود زیادہ تر ڈراموں میں بہادر شاہ ظفر جسمانی اور معاشی طور پر تو کمزور نظر آتے ہیں لیکن ذہنی طور پر اب بھی تواناں دکھائی دیتے ہیں، حوصلے آج بھی بلند نظر آتے ہیں۔ شاعری میں پختگی آنے کے ساتھ ساتھ ارادے مزید مستحکم ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ انگریزوں کی پنشن خواری کے علاوہ زمانہ سناشی میں کسی طرح کی کمی نہیں نظر آتی ہے۔ چند مکالمے دیکھیں:

ظفر : رجب علی یہ نہ سمجھو کہ مابدولت شاعری میں کھو گئے۔ زندہ رہنے کے لیے اسے وسیلہ

بنایا ضرور ہے لیکن ہم قدرت کی عطا کردہ بصیرت سے محروم نہیں ہیں۔ تاہم اسے کیا کیجیے۔

داغِ دل میں آگ، لختِ دل میں آگ، چشمِ تر میں آگ
عشق کی سوزش سے ہے پھیلی ہوئی گھر گھر میں آگ

احسن: اللہ پناہ میں رکھے۔

ظفر : ہم ضعیف و ناتواں ایک طرف ہندی سپاہ کے چنگل میں جکڑے ہوئے اور دوسری طرف انگریز کا آہنی پنجہ تباہی پر تلا ہوا۔ بیس برس پہلے طلوع آفتاب کے ساتھ باسٹھ سال کی عمر میں ہم نے تخت سنبھالا تھا۔ آج اسی صبح کی یہ رات آئی ہے۔ ایسی سیاہ رات شاید لال حویلی کی تاریخ میں کبھی نہیں آئی۔

رجب: تو عالی مرتبت کیوں نہ فراست سے کام لے کر میرٹھ کے سپاہیوں کو حکم دے دیا جائے کہ واپس ہو جائے۔

ظفر : مرزا مغل، مرزا خضر سلطان نے کل سرِ مغرب تخت و تاج ہمایونی کی سوگندھ کھائی ہے کہ یا تو وہ کامران ہوں گے یا میدان جنگ میں شہید ہو جائیں گے، سو ہم نے اجازت دے دی کہ ہتھیار باندھ لیں۔

اس درمیان بہادر شاہ ظفر بخت خاں کو احسن اللہ اور رجب علی پر یقین رکھنے کی بات کہہ کر باہر نکلتے ہیں۔ ان کے جانے کے بعد احسن اللہ اور رجب علی انگریزوں کی تعریف کرتے ہوئے سلطان کی فوج کی کمزوری کا ذکر کرتے ہیں۔ سلطان کی فوج کی ناکامی کی صورت میں انگریزوں سے ہاتھ ملانے کی بات کرتے ہیں۔ ظفر ہاتھ میں پستول لیے دوبارہ داخل ہوتے ہیں۔

ظفر : جنرل بخت خاں فرزند ارجمند سپہ سالار اعظم نائب السلطنت یہ رہا تحفہ۔ خاص ولایتی ہے۔ (پستول عنایت کرتے ہیں)

خدا تمہیں ہوا کی طاقت اور پانی کا زور عطا کرے۔

بخت خاں: شہنشاہ ہندوستان زندہ باد۔ انقلاب زندہ باد۔

چلتے ہیں ناشناس زمانے کے ساتھ ساتھ
تم یوں چلو کہ ساتھ تمہارے جہاں چلے
(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

بہادر شاہ ظفر بیاسی برس کی عمر میں جسمانی طور پر بھلے ہی کمزور ہوں لیکن ذہنی طور پر تواناں نہیں ہیں۔ وہ اپنے آس پاس کے فریبی لوگوں کی چال سے بخوبی واقف ہونے کے باوجود انھیں آزماتے ہیں۔ ان کی زمانہ شناسی اور حقیقت کے اظہار کے سلسلے کے دو مختصر اقتباس دیکھیں:

جنگ جاری ہے۔ احسن اللہ اور رجب علی بہادر شاہ ظفر سے ملنے آتے ہیں۔ بادشاہ کی حوصلہ شکنی کے مقصد سے انگریزوں کی تعریف کرتے ہوئے بہادر شاہ کو جنگ میں پسپائی کے اشارے کرتے ہیں۔ یہ دونوں انگریزوں سے ملے ہوئے ہیں۔

ظفر: (پریشانی کے عالم میں) کیا خبر لے آئے ہو۔

احسن: بخت خاں کے پسپائی کے آثار ہیں۔ ذلِ الٰہی بارہ دری چھوڑ کر نہ جائیں تو مناسب ہوگا۔

ظفر: احسن اللہ خاں ہمیں نہیں معلوم تھا کہ تمہارا وجود ایک طرفہ تماشہ ہے۔

احسن: یہ اشارہ میری سمجھ میں نہیں آیا۔

ظفر: تم نے دو طرفہ کھیل کھیلا ہے۔ ادھر چیف کمشنر اور گورنر سے ربط رکھے ہوئے ہو اور ادھر ہمارے ساتھ وفاداری کا دم بھرتے ہو۔

احسن: خدانخواستہ دشمن اپنے ارادے میں کامیاب ہوگیا تو ہم سب کا ٹھکانہ ...

ظفر: جہنم ہوگا جہنم، جو اس دوزخ سے ہزار

درجہ بہتر ہے۔

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

بہادر شاہ ظفر آنے والے دنوں کو محسوس کر رہے تھے ۔انھوں نے میرٹھ کے مجاہدوں کا ساتھ تو دیا تھا لیکن انھیں معلوم تھا کہ اب ان کی یہ قلعہ بند حکومت ہاتھ سے جانے والی ہے ۔جب زینت محل بہادر شاہ ظفر سے کہتی ہے کہ وہ ان کے بیٹے کو اپنا ولی عہد مقرر کرے۔ ایسے موقعے پر شاید بہادر شاہ ظفر کے یہی الفاظ رہے ہوں:

ظفر : ہم نے بے سروسامانی کے عالم میں تلوار کمر سے باندھی تھی۔ ہم نے بارہا کہا ہے اور اب بھی کہتے ہیں کہ ہماری اولاد بے وجہ آرزوئے سلطنت کرتی ہے، یہ کارخانہ آگے کو چلنے کا نہیں، ہم پر ہی ختم ہوگا۔ ارباب نظر نے الطاف شاہی کو اسباب تباہی جانا ہے۔اس لیے خوش فہمی سے گریز کرنا بہتر ہے۔

زینت: کیا کسی نے کھوئی ہوئی سلطانی نہیں پائی۔

ظفر : ہاں ہاں پیری میں زلیخا نے جوانی پائی۔

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

بہادر شاہ ظفر ایک سچے ہندستانی تھے اور ان کے سینے میں ایک وطن پرست کا دل دھڑک رہا تھا۔ انھوں نے کبھی ہندو یا مسلمان نہیں سوچا اور شاید یہی صورت حال تقریباً تمام مغل بادشاہوں کی تھی اس کا ثبوت ان کے محل میں غیر مسلم بیگم کا موجود ہونا ہے۔تاریخ کی کسی بھی کتاب میں یہ نظر نہیں آیا کہ کسی مغل بادشاہ نے کسی غیر مسلم بیگم کو اسلام قبول کرنے پر زور دیا ہو یا اس کی وجہ سے ان کی خوانگی زندگی میں کوئی دشواری پیش آئی ہو۔ بلکہ تقریباً تمام مغل بادشاہ کے اہم درباریوں میں غیر مسلموں کی تعداد مسلم درباریوں سے بہت زیادہ ہوا کرتی تھی۔ بہادر شاہ ظفر کی رگوں میں بھی انھیں

مغلوں کا خون دوڑ رہا تھا۔ اس کی عکاسی کرتے ہوئے چند مکالمے دیکھیں:

ظفر: (داخل ہوتے ہوئے) احسن اللہ خاں دیر ہوگئی۔ موتی مسجد سے لکھی باغ جانا ہوا کہ صبح سلونوں کا تہوار تھا۔ رانی بہمنی منتظر تھیں۔ یہ بہن اس خاندان کی جوتی ہے جس خاندان کے افراد نے ہمارے کہنے پرستی کی رسم ختم کردی۔ بہن رانی بہمنی نے جب راکھی باندھی تب کہیں واپسی ہوئی۔ واقعی لکھی باغ کی بہار بھی کیا بہار ہوتی ہے۔

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

بہادر شاہ ظفر: (بیٹھتے ہوئے) نہیں، اب کسی کو ہماری پروا نہیں۔ خراجِ تحسین کے ایک یا دو لفظ اور بس۔ اُس وقت بھی کسی نے ہماری بات پر توجہ نہیں دی۔ ہم نے اس وقت کے راجاؤں، نوابوں اور رئیسوں سے اپیل کی تھی کہ جنگ ایک پرچم کے تلے متحد ہو کر لڑی جائے لیکن کسی نے کان نہیں دھرے۔ ہم نے اپنی رعایا سے بھی کہا کہ وہ خود کو ہندستانی سمجھیں: ہندو اور مسلم نہیں لیکن کسی نے ہماری بات نہیں سنی۔ یہ تنہا ہماری جنگ نہیں تھی۔ ہم کون تھے؟ ہندو اور مسلمان دونوں کے مفادات کے محافظ۔ فرنگیوں نے ہندستانیوں کو مذہب کے نام پر آسانی سے بانٹ کر اسے مسلم بغاوت کا نام دے دیا جب کہ باغی سپاہیوں میں سے زیادہ تر ہندو بلکہ اعلیٰ ذات کے ہندو تھے۔

(ڈراما بابر کی اولاد، سلمان خورشید، 34)

بہادر شاہ ایک رحم دل انسان تھے۔ چونکہ ایک فنکار تھے اس لیے ایک نہایت حساس دل کے مالک تھے۔ اول تو ان کی کوشش ہوتی کہ ان سے کسی

کو تکلیف نہ پہنچے یعنی انھیں جو ان کے ماتحت تھے ورنہ ان کے اختیار میں تھا ہی کیا۔ جب کبھی جانے انجانے ان سے کسی کو تکلیف پہنچتی یا ان سے کسی بھی بے قصور کو سزا مل جاتی تو اس کے احساس کے بعد خود کو بہت لعنت ملامت کرتے تھے بلکہ معافی تک مانگنے میں عار محسوس نہیں کرتے تھے ۔ڈرامے کا ایک ٹکڑا دیکھیں:

نند: ارتھات، اس کا ارتھ ہے ان داتا نے کسی کومل ہردے کو دکھی کیا ہے۔ کلی کو پھول جان کر توڑ لیا ہے۔ ایسی کٹھورتا اسمبھو ! ان داتا نے جب سے سنگھاسن سنبھالا ہے کسی شاگرد پیشہ کو بھی ارے کہہ کر خطاب نہیں فرمایا تو ایسے میں، میری بدھیا جھوٹی ہے۔

ظفر: پنڈت تمہارے علم پر کیا حرف آئے جب کہ مآبدولت کا ضمیر خود ملامت کر رہا ہے کہ پیوستہ سال ہم نے کشمیرن کا سر منڈوا کر ایک بھاری غلطی کی تھی۔ سنا ہے اس دن سے اس دوشیزہ نے حویلی سے باہر پاؤں نہیں رکھا۔

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

اس احساس کے ساتھ کشمیرن سے معافی مانگنے کی غرض سے بادشاہ اس سے ملتے ہیں:

ظفر: بیٹی ہماری باہوں میں آجا۔

کشمیرن: ظل الٰہی (قریب جاتی ھے ظفر اس کے سر پر ھاتھ رکھتے ھیں۔)

ظفر: مظلوم دوشیزہ! ہمیں معاف کرنا کہ ایک نامحرم کے ہاتھوں ہم نے تیری روشن جبیں کو بے رونق کر دیا تھا۔

کشمیرن: جہاں پناہ! مجھے اس کا رتی برابر بھی رنج نہیں۔

ظفر: یہ تیری زبان کہہ رہی ہے تیرا دل نہیں۔ ممکن ہے یہ خلش دم آخر تک رہے۔

کشمیرن: یا میرے اللہ! جہاں پناہ اگر ذرہ کو حکم ہے کہ وہ آفتاب کو شرمائے تو سر آنکھوں پر،

کنیز یہ جرات کر گئی۔

ظفر: جذاک اللہ فی الدارین۔

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

بہادر شاہ ظفر ایک دردمند دل رکھتے تھے اس کا ایک اہم ثبوت یہ بھی ہے کہ وہ خود پنشن دار تھے۔ اکثر پنشن ان کے اپنے اخراجات کے لیے کم پڑتا تھا لیکن انھیں میں سے وہ جمنا کے کنارے رہنے والے مفلسوں کو بھی بلا ناغہ کھانا بھجوایا کرتے تھے۔ ان کی اس سخاوت پر اگر کوئی انگلی اٹھاتا ہے تو ان کی رعایا یوں آواز بلند کرتی ہے:

گھونگرو: کیا پدی اور کیا پدی کا شوربہ۔ آپ اس سے آنکھ ملانے چلے ہیں جس کے گھر سے ہر روز صبح سات من روٹی، پانچ دیگ سالن جمنا کے کنارے مغلوں کو دیا جاتا ہے۔ جو ہزاروں کو انعام واکرام سے نوازتا ہے۔ کیا مسلم، کیا ہندو، سکھ، تلنگے اور فرنگے، سب اس کے تحفوں سے سرفراز ہوتے ہیں۔ جو اپنا پیٹ کاٹ کر دوسرے کا پیٹ بھرتا ہے۔

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

بہادر شاہ ظفر کے سینے میں نہایت نرم دل دھڑک رہا تھا لیکن کبھی بھی اپنے آبا و اجداد کی بے عزتی برداشت نہیں کی اور نہ ہی انگریزوں کے سامنے شکست تسلیم کیا۔ خود کو ان کے سامنے بہ حیثیت بادشاہ ہی پیش کیا۔ 1857 کی ناکامی کے بعد جب انھیں معزول کر کے ان پر مقدمہ چلا اور انھیں پیشی کے لیے آواز لگاتے ہوئے جب یہ کہا گیا:

میگ: معزول بادشاہ دہلی محمد سراج الدین ابوظفر از رعایائے سرکار۔

ظفر: بارہا کہا ہے کہ اس طرح مخاطب کر کے ہماری توہین نہ کرو۔ لیکن صاحبی کرنے

والوں کے کان پر جوں تک نہیں رینگتی۔ ہمارے نام کے ساتھ 'از رعایائے سرکار' کا شوشہ ہماری نسل کو جھٹلانے کے مترادف ہے۔ہم کسی کی رعایا سے تھے، نہ ہیں اور نہ قیامت تک ہوں گے۔

صدر: ٹھیک ہے ٹھیک ہے۔

ظـفـر : ہم پوچھتے ہیں کیا ہمارے آباواجداد بابر، ہمایوں ، اکبر، جہانگیر، شاہجہاں ، اورنگ زیب، شاہ عالم اور اکبر ثانی خلد آشیانی کسی کی رعایا سے تھے؟ کیا ہماری رگوں میں ان کا خون نہیں دوڑ رہا؟معلوم ہوتا ہے کمیشن کا خون سفید ہو گیا ہے کہ ہٹ دھرمی کے سوا کچھ سجھائی نہیں دیتا۔کس لیے روحانی اذیت پہنچانے پر کمر بستہ ہے۔ اس پر قیامت کہ دن رات دشمن سوئے نہ سونے دے۔

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

وطن پرستی کا یہ عالم کے ان سے سب کچھ چھن گیا یہاں تک کہ ان کے بیٹے اور پوتے (مرزا خضر، مرزا قویش، مرزا مغل، مرزا عبداللہ اور مرزا ابو بکر) تک کو شہید کر کے ان کے سر بادشاہ کے سامنے پیش کیے گیے ۔ان کے محافظ خاص بخت یار شاہ اور شاہ سمند خان کو قتل کر دیا گیا۔ مفتی صدرالدین آزردہ، مصطفیٰ خاں شیفتہ اور مولانا فضل حق خیر آبادی پر مقدمے دائر کیے گئے اس کے باوجود بہادر شاہ ظفر کے حوصلے پست ہونے کے بجائے ان کے ارادے مزید مستحکم نظر آتے ہیں۔ چند مکالمہ دیکھیں:

ظـفـر : میری اولاد شہیدوں میں نام کر گئی۔ وطن پر قربان ہو گئی۔ تاریخ شاہد ہے کہ شاہی خاندان میں ایسے مناظر اکثر دیکھنے میں آئے ہیں کہ تیمور کی اولاد اسی طرح میدان جنگ میں سروں کو کٹا کر باپ کے سامنے سرخرو ہو کر آیا کرتی تھی۔ یہ ظفر کی بخت آوری

ہے کہ آج اس آخری بادشاہ کے حضور اس کی اولاد اس طرح سرخرو ہوکر آئی ہے۔ کیا ہی چراغاں کا منظر ہے بیگم۔

زینت: ان کی لاشیں جانے کہاں ٹھنڈی ہوئی ہیں۔ شاہوں کی اولاد اور یوں بے گور وکفن عالی جاہ۔

ظفر : زینت محل! تمہاری آنکھوں میں آنسو۔ اچھا! کیا تم نے ان انمول موتیوں کی مالا ان شہزادوں کی نظر کردی، لیکن ہم بادشاہ ہوکر بھی بہت مجبور ہیں کہ ایک آنسو بھی بہا نہیں سکتے کہ آنکھیں خشک ہوگئیں۔ ہم تو جشن منائیں گے، جنگِ آزادی کے سورماؤں کا جشن، جشن شہیداں، چراغاں کرو، چراغاں کرو۔

زینت: ہائے اللہ! حضرت صبر کا دامن چھٹنے نہ پائے۔ اپنے آپ کو سنبھالئے حضور۔

ظفر : میرے بچوں کو شہید کرنے والو، کہو میں تاب نظارہ کہاں سے لاؤں۔ پروردگار تو نے ظفر کو دل دیا تو وہ بھی پژمردہ اور آنکھیں دیں تو ایسی خشک کہ ان میں ایک آنسو تک نہیں کہ ان شہزادوں کی نظر کرتا۔ خداوند!

یا مجھے افسر شاہانہ بنایا ہوتا
یا میرا تاج گدایانہ بنایا ہوتا

(ڈراما بہادر شاہ ظفر، منجو قمر)

اب تک پیش کیے گئے تمام مکالمے 1857 تک کے حالات پر مبنی ہیں۔ زیادہ تر ڈراما نگار بہادر شاہ ظفر کے گرفتار کیے جانے اور انھیں رنگون بھیج دیے جانے کا ذکر کرکے اپنی بات ختم کردیتے ہیں لیکن پچھلے دنوں ایک اہم ڈراما منظر عام پر آیا جس میں نہ صرف بہادر شاہ ظفر کے گرفتار ہونے، ان پر مقدمہ چلانے اور انھیں قصوروار قرار دے کر رنگون بھیج دیے جانے پر اپنی توجہ مرکوز رکھا ہے، بلکہ اس ڈرامے کی شروعات ہی رنگون سے کی گئی ہے اور

بہادر شاہ ظفر جن حالات سے گزر رہے ہیں ان پر تفصیلی مناظر پیش کیے گئے ہیں، بلکہ پورے ڈرامے میں ان واقعات کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔ یہ ڈراما نگار ایک سیاست دان، مورخ، ڈراما نگار سلمان خورشید ہیں۔ انھوں نے بہادر شاہ ظفر کی زندگی کے ان حصوں پر بھرپور روشنی ڈالی ہے جو انھوں نے رنگون میں گزاری۔ ان کے ڈراموں کے ان مکالموں کو دیکھیں جن سے بہادر شاہ ظفر کی وطن پرستی اور انگریزوں کے ذریعہ ڈھائے جانے والے مظالم کی بخوبی عکاسی ہوتی ہے:

بھادر شاہ ظفر: یا خدا! ایک اور برطانوی جاسوس۔ اب ہمارے پاس کون سی خفیہ باتیں رہ گئی ہیں۔ ہم تو بس اب اپنی موت کے اس لمحے کے منتظر ہیں جب ہمارے حق میں قدرت انصاف کرے گی۔ ہماری منکسر مزاجی سے سب واقف ہیں۔ پھر بھی یہ فرنگی ہمارا اور ہماری بیگم کا مذاق اڑانے کے لیے اجنبیوں کو یہاں لاتے ہیں۔ (آواز بلند ہوجاتی ہے) للہ، یہاں سے چلے جاؤ اور ہمیں مرنے کے لیے، سڑنے کے لیے تنہا چھوڑ دو۔ ہمیں ہمارے غموں کے ساتھ مل کر آہ و زاری کرنے دو۔ اف، ہمارا درد۔ ان گوری چمڑی اور بے رونق چہرے والے حملہ آوروں نے ہماری سرزمین ہم سے چھین لی، اپنے ناپاک وجود سے اسے آلودہ کر دیا۔

(ڈراما بابر کی اولاد، سلمان خورشید، 19)

اس ڈرامے کی ایک اہم خوبی یہ بھی ہے کہ ڈراما نگار نے ردرانشو مترا کے ذریعہ خواب میں ہی سہی بہادر شاہ ظفر کو ہندستان کی آزادی کی اطلاع دیتے ہیں اور ظفر آزادی کی خبر سن کر نہ صرف خوشی کا اظہار کرتے ہیں بلکہ انگریزوں سے مطالبہ کرتے نظر آتے ہیں۔ اس منظر کے ذریعہ ڈراما نگار نے بہادر شاہ ظفر

کی ذہنی کیفیت کو نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے۔

ردرانشو مترا: حضورِ والا براہِ کرم مجھے وضاحت کرنے دیجیے، میں یقیناً آپ کی دنیا کا حصہ نہیں ہوں۔ میرا مطلب ہے کہ...!

بھادر شاہ ظفر: کتنی آسانی سے یہ بات کہہ دی جاتی ہے۔ اب حکومت ہمارے ہاتھ سے چلی گئی ہے تو سب لوگ یہی کہتے ہیں۔ حکیم احسن اللہ بھی یہی کہتے ہیں۔ ہم نے ان کے لیے کیا نہیں کیا؟ ہم نے تیمور کی سلطنت کا دربار طباق میں سجا کر انھیں پیش کر دیا۔ ہم نے انھیں شہنشاہ کے ضمیر کا درجہ دیا مگر وہ بھی اس وقت دوسروں سے مختلف نہیں نکلے جب ہمارے خلاف گواہی دینے کی نوبت آئی۔ کتنے لوگوں نے رنگون کے سفر میں ہمارے ساتھ آنے کی خواہش کا اظہار کیا؟ اور اب تم بھی ہم پر طنز کر رہے ہو؟

ردرانشو مترا: مجھے ڈر ہے وقت کم پڑ جائے گا۔ براہِ کرم مجھے جانے سے پہلے کچھ کہنے کی اجازت دیجیے۔

بھادر شاہ ظفر: کیا؟ وقت کم پڑ جائے گا؟ یہاں تو وقت رینگتا بھی نہیں ہے۔ یہاں تو وقت بھی جمود میں مبتلا ہو گیا ہے۔ یہ کسی شکستہ گھڑی کی ٹوٹی ہوئی سوئیوں کی طرح خاموش ہے۔ اگر تمھیں وقت کی فکر ہے تو پھر تم کہیں اور جاؤ۔ اُف! ہم کس قدر تھک گئے ہیں۔ ہمارا وقار کیوں نہیں بحال کر دیا جاتا؟ ہمیں ہمارے خاندانی جواہرات کیوں نہیں واپس کر دیے جاتے؟ ہماری بیگم اور شاہ زادیاں بھی پریشان ہیں۔ وقت نے ہم سے سب کچھ چھین لیا ہے، وقت کو اب تو یقیناً غنی ہونا چاہیے۔ لیکن یہاں یہ وقت اب بھی کسی ٹوٹے کھلونے کے سپاہی جیسا منجمد اور بے معنی

نظر آتا ہے۔

(ڈراما بابر کی اولاد سلمان خورشید، 21-20)

ہم نے دیکھا کہ بادشاہ کو گرفتار کرنے کے بعد انھیں رنگون لے جانے کے بعد انھیں کس طرح کی اذیت دی گئی اور کس طرح سے لوگ ان کے ساتھ پیش آئے۔ انھیں سہولیات فراہم کرانا تو درکنار ان کی بنیادی ضروریات کے سامان بھی نہیں مہیا کرائے گئے۔ انھیں اس بات کا رنج تا حیات ستاتا رہا کہ جب وہ بادشاہ تھے تو کتنے لوگ ان کے آگے پیچھے، اردگرد ہوا کرتے تھے لیکن جب قید کر لیے گئے تو کوئی بھی ان کے ساتھ کھڑا نہیں نظر آیا۔ بلکہ جب ان پر مقدمہ چلا تو ان کے وفادار کہلانے والے احسن اللہ تک نے ان کا نہ صرف ساتھ چھوڑ دیا، بلکہ ان کے خلاف گواہی دی۔ ایسے میں تصور کیا جاسکتا ہے کہ بہادر شاہ ظفر کے دل پر کیا گزری ہوگی اور کن ذہنی اذیت سے گزرے ہوں گے۔ ڈراما بابر کی اولاد کا ایک ٹکڑا دیکھیں:

ردرانشو متـرا: جہاں پناہ، دلی آج بھی زندہ ہے۔ ہم نے خود کو فرنگیوں کی غلامی سے آزاد کرا لیا ہے۔ اب سے تقریباً آدھی صدی پہلے ہم آزاد ہوئے تھے۔ اب ہم تاریخ کی غلطیوں کی تلافی کر سکتے ہیں۔ اب ہم آپ کو بہ صد عزّت و احترام دلی واپس لے جا سکتے ہیں۔ آپ کے تئیں عقیدت بھرے جذبات کا اظہار عوام کے سامنے کر سکتے ہیں۔

بهـادر شـاه ظـفـر: تو اب مرزا غالب کو دلی کا مرثیہ لکھنے کی ضرورت نہیں۔ کیا مرزا غالب نے ہمارا قصیدہ مکمل کر لیا، کیا انھوں نے خاندانِ تیموریہ کی تاریخ لکھنے کا کام پورا کر لیا؟ کیا یہ فردوسی کے شاہ نامے سے بہتر شاعرانہ شاہکار ہے؟ دلی اب ویران تو نہیں ہے؟ کیا دہلی کے خانہ برباد مسلمان اپنے گھروں کو واپس لوٹ چکے ہیں؟ کیا

جامع مسجد اب مکمل طور پر محفوظ ہے؟ اور ہمارے قلعۂ معلیٰ کا کیا ہوا؟ یہ بات میری سمجھ میں نہیں آتی کہ اگر برطانوی حکمراں ہندستان سے واپس چلے گئے ہیں تو ہمارے درباری ہمیں تختِ شاہی تک واپس لے جانے کے لیے کیوں نہیں آئے؟

ردرانشو متـرا: جہاں پناہ، آپ کی جنگ ناکام نہیں رہی۔ آپ کے خوابوں کو ان کی تعبیر مل گئی۔ کاش آپ یہ سب دیکھ سکتے۔ میرے ساتھ تشریف لے چلئے، آپ جس سرزمین کے ہیں براہِ کرم وہاں تشریف لے چلئے۔

بھـادر شـاہ ظـفر: چلوں؟ مگر کیسے؟ کیا میں یہ پرانا بوسیدہ کفتان زیب تن کیے ہوئے چل سکتا ہوں؟ میرے لیے گھوڑا لاؤ۔ ایک شہنشاہ بیاسی برس کی عمر میں بھی گھوڑسواری کرسکتا ہے۔ (کھڑے ہونے کی کوشش کرتے ہیں لیکن لڑکھڑا کر گِر پڑتے ہیں) میں یہاں اپنی مرضی سے نہیں ہوں۔ لیکن میں واپس کہاں جاؤں؟ نہیں میں واپس نہیں جاسکتا۔ اب کہیں میرا گھر نہیں رہا۔ کیا تمھیں مرزا غالب کی بات یاد نہیں، انھوں نے کہا تھا کہ دلی میں اتنے بڑے پیمانے پر قتلِ عام ہوا ہے کہ مقتولین کا سوگ منانے کے لیے بھی کوئی نہیں بچا۔ انھوں نے میرے لیے مہرولی میں ایک قبر مخصوص کردی ہے۔ پھول والوں کی سیر میری قبر تک یقیناً آئے گی۔ کیا وہاں ہندو مسلمان سب آئیں گے؟ اپنے بادشاہ کو خدا حافظ کہنے!

(ڈراما بابر کی اولاد، سلمان خورشید، 23-21)

اس طرح کے بے شمار مکالمے ان ڈراموں

میں موجود ہیں ۔صرف ان ہی مکالموں پر بھی بغور نظر ڈالیں تو نہ صرف بہادر شاہ ظفر کی زندگی، ان کی شخصیت، ان کا اپنے آباواجداد سے لگاؤ، انگریزوں کے خلاف نفرت، آزادی کا جذبہ، عوام و ملک سے متعلق خیالات، شعری حسیت، بادشاہ ہونے کے باوجود بے بسی، اتنے مظالم سہنے کے باوجود نہ چاہتے ہوئے زندگی کے بوجھ کو اٹھائے جانا، حکومت کا ہاتھ سے چلا جانا اور اس کے جانے کی وجہ، اپنے ہی درباریوں کے ذریعہ رسوا ہونا وغیرہ جیسے بے شمار اہم نکات نئی جہت کے ساتھ ہمارے سامنے آئیں گے بلکہ بہادر شاہ ظفر، ان کا عہد، ان کے معاصرین اور جنگ آزادی سے متعلق کئی اہم گوشے منظر عام پر آسکتے ہیں۔لیکن افسوس صد افسوس کہ ڈراما کی جانب اب تک نہ تو سنجیدگی سے توجہ دی گئی ہے اور نہ ہی اب تک اسے ادب کے سنجیدہ ناقدین نے قابل اعتنا یا سنجیدہ ادب میں شمار کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ہمارے بہت سے ایسے ڈراما نگاروں جن کا تعلق اسٹیج سے ہے اور بے شمار ڈرامے جو کامیابی کے ساتھ کھیلے جا چکے ہیں یا کھیلے جانے کے قابل ہیں، کو دوسری زبان نے نہ صرف قبول کرلیا ہے، بلکہ اسے اپنی زبان کا ڈراما نگار اور ڈراما شمار کرتے ہیں اور ہمیں اس پر کوئی اعتراض نہیں اور اعتراض ہو بھی کیسے ہماری نظر میں تو وہ قابل قبول ادیب یا فن پارہ ہی نہیں۔اگر یہ صورت نہ بدلی تو ہوسکتا ہے کہ ہم اپنی تاریخی غلطیوں کی مانند اب بھی بہت سے اہم اصناف ، ادب پاروں اور ادیب سے محروم رہ جائیں گے۔

تصورِ خودی کے تعلیمی مضمرات ☆

معروف صحافی خشونت سنگھ نے علامہ اقبال کو ہمارے عہد کا ایک عظیم ترین فلسفی شاعر قرار دیا ہے۔ ان کی دانست میں اقبال نے پہلی بار زندگی کے محرومانہ تصورات کی تفہیم اور طرز فکر کے خلاف بغاوت کی اور حرکت و فعالیت سے مربوط زندگی کی خصوصیات کو اُجاگر کرنے کی سعی بلیغ کی۔ اس تناظر میں جب ہم اقبال کے تصورِ خودی کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کے اندر سے فرد ایک ایسی دل نواز شخصیت کا روپ دھار لیتا ہے جو زندگی کے صوری و معنوی سوز و ساز سے آراستہ و پیراستہ ہو کر جلوہ گر ہوتا ہے۔ بقول اقبال خودی کے ادارک و آگہی سے حیات انسانی کے اندر بے پناہ قوت پیدا ہوتی ہے۔

خودی کو جس نے فلک سے بلند تر دیکھا
وہی ہے مملکت صبح و شام سے آگاہ

خودی عبارت ہے خود بینی' خدا بینی اور جہاں بینی سے۔ ایسے منازل حیات طے کر کے انسان دوسروں کے لیے ایک مثال (Ideal) بن جاتا ہے۔ اس راز کو نہ آج کا انسان اور نہ کوئی نظام تعلیم جان سکا ہے۔ مغربی تعلیمی مفکرین اور ان کی سنگت میں مشرقی مفکرین تعلیم کی تعریف کرتے

☆ ڈاکٹر طارق احمد مسعودی شعبہ تعلیم' مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی' حیدرآباد

ہوئے کہتے ہیں کہ تعلیم کا مقصد فرد کی جامع اور ہمہ پہلونشو ونما ہے لیکن اس تعریف کا کوئی عملی خاکہ آج تک وہ پیش نہ کر پائے ۔ دور حاضر میں تعلیمی منظرنامے پر صارفیت(Consumerism)نہایت ہی جوش وخروش سے غالب آئی ہے ۔ یہ تصور عالمگیر یت کے سائے تلے خوب پرورش پا رہاہے۔تعلیم کی غائیت اب یہ قرار پائی ہے کہ انسان کو تکنیکی اور پیشہ وارنہ مہارت سے بہرہ مند ہونا ہے اور مشینی پرُزے کی طرح بازار میں بک جانا ہے۔ظاہر ہے کہ جامع شخصیت کی تعمیر تو دور انسان آج اپنی تعریف پیش کرنے سے قاصر اور عاجز ہے ۔اس پرطرہ یہ کہ خود کو ماہرین تعلیم اور مشاقانِ فن کہلانے والوں نے مقاصدِ حیات اور تعلیم کو خواہ مخواہ کے بحث ومباحثے کی بھنیٹ چڑھایا ہے ۔ اقبال نے منفرد لب ولہجے میں انسان کی اس فکری نا آسودگی کی شکایت کرتے ہوئے بہت پہلے کہا تھا۔

اپنی حکمت کے پیچ وخم میں الجھا ایسا
فیصلۂ نفع و ضر ر کر نہ سکا

لیکن ہمارے زمانے کے ایک شاعر حفیظ نے سیدھے سادے شاعرانہ پیرایئے میں اپنا تجزیہ پیش کیا ہے۔

اس عہد کے دانشوروں نے
ہمیں پاگل بنا کر رکھ دیا ہے

اس فکری کسمپرسی اور اضمحلال میں اقبال کے تصور خودی کی گراں بہا تعلیمی معنویت اور مطابقت کئی گنا بڑھ جاتی ہے ۔ اس موضوع پر اربابِ دانش کو اپنی توجہ مرکوز کرنی چاہئے۔گرچہ کئی دانشوروں مثلاً خواجہ غلام السیدین، جناب بختیار حسین صدیقی، جناب مظفرحسین، جامعہ عثمانیہ حیدر آباد کے سابق اُستاد جناب ڈاکٹر غلام عمر خان وغیرہ نے گراں قدر مقالے تحریر کیے ہیں، جن کی افادیت آج بھی اپنی جگہ مسلمہ ہے۔

تصور خودی کے تعلیمی مضمرات پر غور وفکر کرنا

آج بہت ضروری ہوگیا ہے۔ وہ اس لیے کہ اقبال کے تصورخودی کے یہاں عملی افادیت کا پہلو غالب اورنمایاں ہے اسی لیے برٹرینڈ رسل نے علامہ اقبال کوعملی فلسفی (Practical Philosopher) بتایا ہے۔ڈاکٹر دین محمد تاثیر کے مطابق خودی پہلے محض ایک تصور تھا' اقبال نے اس کوعملی افادیت سے ہمکنار کردیا۔تصورخودی کے حوالے سے یہ اقبال کی بڑی دین ہے کہ انھوں نے جوانوں کو پامال راستوں پر چلنے کا رویہ اختیار کرنے سے اجتناب کرنے کی تلقین کی اوران کو ایک واضح مفہوم کے ساتھ قوتِ فکروعمل اورعزم وارادہ سے باخبر کردیا۔ یہ بات بلاکسی تامل کے کہی جاسکتی ہے تصورِخودی کی تفہیم اورتکمیل اقبال کے تعلیمی فلسفے کا خلاصہ ہے۔

علم از سامانِ حفظ زندگی است
علم از اسباب تقویم خودی است

اقبال ایک مردکامل کی تلاش میں ہیں جو ان تمام خصوصیات اورصفات کا حامل ہے جن کی نشاندہی انھوں نے نہایت ہی مدلل انداز میں اپنے فلسفۂ خودی کے اندر کیا ہے۔انھوں نے ایک مثالی انسان کے صاف اورشستہ خاکی پیکر کی بازیافت کی ہے ۔ اس خاکے میں تعلیم (بحیثیت ایک متحرک عمل) کا رنگ بھرا جاسکتا ہے ۔تصور خودی کے حوالے سے اقبال کوانسان کی انفرادیت اوراس کی شخصیت پر غیرمعمولی ایقان تھا۔خودی کے عناصر انسان کے اندرفکری تنوع پیدا کرتے ہیں، مسلسل خواہش زندگی کے نئے امکانات تلاشنے میں مدد دیتی ہے ۔فقر انسان کے یہاں دوسروں کے تئیں بلاتفریق بےلوث اور بےلاگ محبت وشفقت کے جذبات کوفروغ دیتا ہے۔تصورحریت انسان کو خوداپنی تقدیر کا مالک بنانے میں دستگیری کرتا ہے اور تخلیقی فعالیت سے ہی خودشناسی اور جہاں بانی ممکن ہے۔اقبال کے مطابق خودی کے یہ سارے حرکیاتی عناصر وعوامل انسان کوارفع منزل کی جانب جادہ پیمائی کرنے کا فریضہ انجام دیتے ہیں ۔اقبال نے

اپنی شعری اور نثری تخلیقات میں خودی کو جا بجا مختلف انداز اور منفرد رنگ و آہنگ میں بیان کیا ہے لیکن تعلیمی مضمرات کے تعلق سے اپنی شعری تخلیق 'ضرب کلیم' میں تعلیم و ترتیب کے عنوان سے اس موضوع پر نہایت گہرائی اور گیرائی سے بحث کی ہے۔ آغاز میں اقبال مغربی ماہرِ تعلیم اسپینوزا (Spinoza) اور افلاطون کے نظریہ حیات کا محاکمہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ موت و حیات لائق التفات مسائل نہیں ہیں بلکہ لائق توجہ اگر کوئی مسئلہ ہے تو وہ ہے فقط خودی۔ اگر یہ مقصد حاصل ہو جائے تو موت و حیات اور اس سے متعلق جڑے سارے مسائل خود بہ خود حل ہو جائیں گے۔ خودی کی تعلیم و تربیت کے نتیجے میں زندگی کی ساری قابل رشک اور قابل تقلید صلاحتیں نکھر کر سامنے آجائیں گی۔

خودی کی پرورش و ترتیب پہ ہے موقوف
کہ مشت خاک میں پیدا ہو آتش ہمہ سوز

شاید جگر مراد آبادی نے اسی انداز میں انسان کی حقیقت اور زندگی کے مفہوم کو ایک انوکھے طریقے سے پیش کیا ہے۔

گھٹے تو بس اک مشت خاک ہے انسان
بڑھے تو وسعت کونین میں سما نہ سکے

کشمیر یونیورسٹی میں شعبہ ایجوکیشن کے سابق سربراہ مرحوم پروفیسر عبداہ تصور خودی کے تعلیمی مضمرات کے اہم پہلو پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اقبال کے یہاں اگر تعلیم کا کلی اور حتمی مقصد حصول خودی ہے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تعلیم کا ظرف content کیا ہونا چاہئے اور مقصد تعلیم کی عملی شکل کیا ہوگی۔ اقبال اس سوال کے سارے پہلوؤں کا جائزہ لینے کے بعد اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ نصاب تعلیم میں دین یا علم وحی کو مرکزی حیثیت حاصل ہونی چاہئے۔ اطلاقی اعتبار سے اقبال کی تعلیمی اسکیم بقول پروفیسر عبداہ اسی فکر کے ارد گرد گھومتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اقبال کے اس موقف کی مولانا ابوالکلام آزاد کے تعلیمی

افکار میں بھرپور پذیرائی ملتی ہے۔مولانا آزاد کے خیال میں علمِ وحی فرد کی کامل اور جامع رہنمائی کے لیے نہایت ضروری ہے۔انسان کے جبلی افعال کی درستگی ورہنمائی حواس کے ذریعے سے ہوتی ہے اور حواس کی رہنمائی فرد کی ذہانت کرتی ہے۔ان مدارج کو طے کرنے کے بعد بھی انسان کی فکر، عقل و شعور بعض اہم ترین مسائل و معاملات خاص کر عرفان ذات وغیرہ کا احاطہ کرنے سے معذور رہتے ہیں۔تولازماً ذہانتِ انسانی کو ایک ارفع قسم کی رہنمائی اور علمی آگہی چاہیئے جو علمِ وحی کے بغیر ناممکن ہے۔اس فطری، فکری عملی ضرورت کی افادیت کے پس منظر میں مولانا آزاد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ سائنس اور مذہب کے درمیان بظاہر جو ٹکراؤ اور مقابلہ آرائی دکھائی دے رہی ہے یہ انسان کی فکری نا عاقبت اندیشی کی وجہ سے ہے۔یہ تفریق یکسر ختم ہوسکتی ہے اور علم وحی کی رہنمائی ہی متفرقہ علوم کے مشترکہ مقصد اور منزل کی آگاہی سے ہمکنار کرسکتا ہے۔مولانا کے نزدیک لفظ ''الدین'' کا یہی مفہوم ہے اور اسی فکر و ادراک کی روشنی میں انسان کو لازماً قدرت کے تخلیقی عمل میں حصہ ادا کرنا ہے اور بقول اقبال خودی اپنے حرکیاتی کردار کے تعلق سے ہر وقت ارتقا کے منازل طے کرتی رہتی ہے۔خودی کے جوہر سے متصف اقبال کا مردِ کامل ہر لحاظ سے ہر وقت نئے عزم اور ارادے کے ساتھ سامنے آجاتا ہے۔

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان نئی آن
کردار میں گفتار میں اللہ کی برہان

شناسیٔ خودی کے لیے ضروری ہے کہ فرد کو خارجی یا مستعار قالب میں ڈال کر تیار نہیں کیا جاسکتا ہے۔نقل اور اندھی تقلید نے تعلیم کو محض روزی اور روٹی کی حصولیابی کے مقصد تک محدود کر دیا ہے، جس نے بے شمار مسائل کو جنم دیا ہے اور اب انسان کی بقا ہی خطرے میں پڑ گئی ہے۔زندگی سے متعلق اپنی فلسفیانہ اسکیم کے اندر اقبال جب خودشناسی کی

بات کرتے ہیں تو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ وہ ''انا '' کی تسکین کے طالب ہیں' بلکہ اس کا تعلق اُن قدار کی بازیافت اور شناسائی سے ہے جو فطرۃً عمرانی اور انسانی ہوں ۔ اقداری اور سماجی شعور سے ہی اقوام اور معاشرے پہنچانے جاتے ہیں ۔

جہانِ تازہ کی ہے افکارِ تازہ سے نمود
کہ سنگ وخشت سے ہوتے نہیں جہاں پیدا

تصور خودی کے تعلیمی مضمرات کے ضمن میں ایک اور اہم پہلو جو بہت ضروری اور توجہ طلب ہے' وہ یہ کہ اقبال تعلیمی عمل کے ذریعے تربیت عقل اور نہ ہی تربیت حواس کے قائل ہیں اس کے برعکس وہ تربیت عزم وارادہ کو ترجیح دیتے ہیں ۔ ان کے خیال میں چونکہ انسان مختلف ارادوں اور عزائم کا مجموعہ ہے ۔ جیسے حیاتیاتی ،سماجی ، ثقافتی ،نفسیاتی ، ذہنی اور ماورائی ۔ تعلیمی عمل کے ذریعے سے ان سارے انسانی ارادوں کی تربیت ہی اقبال کے نزدیک اس پیکرِ خاکی انسان کو خودی کی لازوال دولت سے سرفراز کرسکتا ہے ۔ کیوں کہ یہ سارے ارادے (wills)اپنے اندر واقعتاً طاقت اور قوت رکھتے ہیں ۔ ان ارادوں کو قرآن حکیم نے '' شاکلہ'' سے تعبیر کیا ہے جو انسانی افعال واعمال کی قدر و قیمت کو درست کرتا ہے اور منضبط انداز میں انسان کے سارے ارادے' عزائم اور خواہشات خدائی ارادہ کے تحت رہ کر خیر پر مبنی تعمیری عمل میں منہمک ہو جاتے ہیں ۔ جب انسانی ارادے اور خواہشات خدائی ارادے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں تو انسان پر خودی کا راز واشگاف ہو جاتا ہے ۔ اور اس کی روح بول اٹھتی ہے ۔

خودی کا سرِنہاں لا الہ الا اللہ

تعلیم کے ذریعے سے خودی کی آگہی پر وہ مشہور حدیث صادق آجاتی ہے' جس میں بتلایا گیا ہے کہ ''علم مومن کی متاع گم گشتہ ہے'' خودی مرکوز تعلیم انسان کو خواندہ ہی نہیں تعلیم یافتہ بھی بنا سکتی ہے ۔ پیٹ مرکوز تعلیمی افکار وافعال کے نتائج سے

آج دنیا دو چار ہے ۔ اور انسان اب غیر متمدن زندگی گذارنے کو اپنا حق مانتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ اس ملک کی اعلیٰ ترین عدالتیں ہم جنس پرستی کو جا ئز اور شادی سے قبل مرد اور عورت کے تعلقات کو جمہوری معاشرے کا لازمی حصہ قرار دینے پر فخر محسوس کرتے ہیں ۔ آج کے اس پُر آشوب دور میں اقبال کے تصور خودی کی بہت تعلیمی معنویت ہے ۔ اس پر سرگرمی کے ساتھ گفتگو اور مکالمہ ہونا چاہئے ۔ آج کا دور طلبہ کے لیے بے انتہا آزمائش و ابتلاء کا دور ہے ۔ تعلیمی اداروں میں ان کی مطلوبہ تربیت ناممکن ہے ۔ اس لیے ان کے لیے لازم ہے کہ وہ از خود مقصد حیات (خودی) اور اس کے تعلیمی مضمرات سے واقف ہو جائیں ۔ اسے اُن کے ارادوں اور عزائم کو جلا ملے گی اور ان کی شخصیت کے فطری مخفی ممکنات ظہور میں آسکتے ہیں ۔ علامہ اقبال نے اسی لیے راست طور طالب علم سے ہی مخاطب ہو کر کہا تھا ۔

خدا تجھے کسی طوفان سے آشنا کر دے
کہ تیرے بحر کی موجوں میں اضطراب نہیں

فراقؔ کی غزل-آئینہ شش جہات☆

شاعری کی عظمت وانفرادیت کا انحصار شعر میں فنی وفکری رچاو کے ساتھ ساتھ لسانی و جمالیاتی برتاو پر بھی ہوتا ہے کیوں کہ شاعری میں بنیادی اہمیت اس بات کی ہے کہ شاعری کن شعری محاسن کی بنا پر اعلیٰ اور عمدہ قرار پاتی ہے۔ شاعری میں کس موضوع یا خیال کو پیش کیا گیا ہے۔اس کی حیثیت ثانوی ہے لیکن یہ بھی ایک سچائی ہے کہ کسی شاعر کے انفراد اور امتیاز کے تعین میں عام طور پر اس شاعر کے شعری رویوں سے زیادہ اس کے فکری رویوں اور موضوعات کو ہی سامنے رکھنے کی روایت رہی ہے۔

اقبالؔ ، جوشؔ،فیض اور فراقؔ کی انفرادیت ان کے فکری اور معنیاتی نظام کی بنا پر بھی قائم کی جاتی ہے لہٰذا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ بڑا شاعر اپنی شاعری (غزل، نظم) کو نہ صرف منفرد فنی محاسن سے سجاتا ہے بلکہ اپنے ذوق،طبعی میلان اور وژن کی بنا پر موضوعات کے تنوع اور تازہ کاری سے بھی اپنی شاعری میں نیا رنگ وآہنگ ، گہرائی اور وسعت پیدا کرتا ہے۔ فراقؔ گورکھپوری کا شمار ایسے ہی شاعروں میں ہوتا ہے۔

فراقؔ مکمل شاعر ہیں۔ان معنوں میں کہ

☆ڈاکٹر عارفہ بشریٰ ایسوسیٹ پروفیسر،شعبہ اُردو،کشمیر یونیورسٹی،سرینگر

انھوں نے غزلیں بھی کہی ہیں، نظمیں بھی، رباعیاں بھی اور گیت بھی ۔ لہذا ان کی شاعری پر مختلف پہلوؤں سے گفتگو ہوسکتی ہے۔لیکن فی الحال موضوع چونکہ فراق کی غزل گوئی ہے اس لیے موضوعاتی ، لسانی، فنی اور جمالیاتی اعتبار سے فراؔق کی غزلوں سے بحث کی جائے گی۔

غزل اُردو شاعری کی سب سے مقبول ہی نہیں متنازعہ صنف بھی ہے۔اُردو میں غزل ''گفتگو بہ زنان'' جیسے گمراہ کن اور منفی تصور کے زیر سایہ ضرور پلی بڑھی،لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اُردو غزل تصوف و اخلاق اور تغیر وانقلاب کی فضا کی تشکیل اور معاشرہ اور تہذیب و ثقافت کی تعمیر و اصلاح کے ضمن میں بھی ایک اہم کردار ادا کرتی رہی ۔ا۔لیکن اُردو کے نمائندہ غزل گوشعراء مثلاً ولؔی، میؔر، غالبؔ اور اقبالؔ کے بعد فانؔی اور یگانؔہ، اصغؔر اور جگؔر سے لے کر حسرتؔ اور فراؔق تک نے غزل کے امکانات کو وسیع سے وسیع تر کرنے میں جو کردار ادا کیا ہے اس کا اندازہ فراق کی غزلوں سے بہ خوبی لگایا جاسکتا ہے اس لیے کہ فراؔق نے اُردو غزل میں ہندوستانیت کا رنگ بھرا ہے اور اس کمال فنکاری کے ساتھ کہ نہ تو غزل کے مزاج کو صدمہ پہنچا ہے اور نہ غزل کے فنی اور جمالیاتی اقدار مجروح ہوئے ، آیئے فراؔق کی غزل کے اس ہندوستانی رنگ کی چمک دمک کا جائزہ لیں۔

فراؔق ہندوستانیت کا شاعر ہے ۔ انھوں نے نظمیں، رباعیات اور غزلیں بھی کہی ہیں اور ان اصناف میں انھوں نے کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ تاہم وہ اُردو شاعری میں ایک مستند، منفرد اور ممتاز غزل گو کی حیثیت سے اپنا مقام رکھتے ہیں۔بیسویں صدی میں عظمت اللہ خاں، کلیم الدین احمد اور فیؔض کے ساتھ ساتھ کئی ترقی پسندوں نے غزل کی صنف کی فرسودگی کا ذکر کیا ہے لیکن اس عہد میں بھی عمدہ غزلیں لکھی گئیں اور صنف غزل نے تسلسل کے ساتھ تبدیلیاں بھی قبول کیں۔اقبال نے اُردو غزل

کی روایت کو جدت اور تقدس سے ہم آہنگ کیا اور غزلوں میں نظمیت پیدا کی ۔ اس طرح ان کے ہاتھوں غزل کو موضوع اور داخلی ہیئت کے اعتبار سے نئی زندگی ملی ۔ اقبال کے معاصرین میں فانؔی ،جگؔر، اصغؔر،حسرؔت اور یگاؔنہ نے غزل ہی کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا، اوراس کے معیار اور وقار میں اضافہ کیا۔ فراؔق نے بھی اپنے جذبہ و احساس اور فکر و دانش سے کام لے کر غزل کو ایک نیا، انوکھا اور مترنم انداز عطا کیا۔ یہاں تک کہ دور سے ہی فراؔق کی غزلوں کی آواز پہچانی جاسکتی ہے۔

ان کے مختلف شعری مجموعہ جات خاص کر'' گل نغمہ'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی غزلوں میں غم حیات ،غمِ دوراں کے ساتھ ساتھ عشقیہ جذبات کی فطری مصوری بھی کی گئی ہے یہ کہنا نا مناسب نہیں ہوگا کہ حسن و عشق سے متعلق مضامین ہی ان کی غزلوں کا بنیادی اور حاوی موضوع ہے۔ وہ حسن کے پرستار ہیں اور حسن و جمال جن رنگوں اور روشنیوں میں نظر آتا ہے وہ قاری کی جمالیاتی حِس کو متحرک کرتا ہے چنانچہ فطرت کے مناظر کا حسن خاص کر چاندنی راتوں کا خاموش اور جادوئی حسن انھیں سحر زدہ کرتا ہے۔ حسن فطرت کے ساتھ ساتھ وہ صنف نازک کے حسن جسمانی کے بھی عاشق و شیدائی ہیں ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ حسن نسوانی اور حسن فطرت میں ایک اندرونی رشتہ تلاش کرتے ہیں ۔ یہ چیز ان کی عشقیہ شاعری کا بنیادی وصف ہے ۔اور یہ عشقیہ اظہار اکثر ان کی غزلوں میں جنسیت کی دھوپ چھاوں کے ساتھ بھی سامنے آیا ہے ۔ پروفیسر سیدہ جعفر لکھتی ہیں:

''غزل میں فراق کی انفرادیت ایک اور طرح سے بھی نمایاں ہوتی ہے وہ عشقیہ احساسات کی مصوری کرتے ہوئے زندگی اور مظاہر فطرت میں ایک مشترک رشتے کو محسوس کرتے ہیں، مظاہر قدرت کی وہ کائنات جو بسیط اور

وسیع ہے ، اور جس کے دائرہ میں خود انسانی وجود سمٹ آتا ہے ،کی پاکیزگی ولطافت، ان کی پنہائیاں اور ان کا مخصوص زیر و بم انسانی تجربے کو ایک نئی بصیرت عطا کرتا ہے۔اپنے ذوق جمال اوراحساس نغمہ کی مدد سے کائنات کا حسن اور اس کی موسیقی کو اپنے احساس کا جزو بنالینے پر قادر ہے''۔

(فراق گورکھپوری،ص۳۲۔۳۱)

فراقؔ کی غزلوں میں فطرت کے مظاہر سے ان کی جذباتی وابستگی کی متعدد مثالیں ملتی ہیں ۔ وہ عموماً رات کی خاموشی اور اسراریت سے متاثر ہوتے ہیں اور یہ خاموشی اور اسراریت اُن کے اشعار میں بھی در آتی ہے وہ ایک کیف وسرور اور محویت کے عالم میں کھو جاتے ہیں اور یہ کیفیت ان کے احساس جمال کو برومند کرتی ہے:

میں آسمان محبت پہ رخصت شب ہوں
ترا خیال کوئی ڈوبتا ستارا ہے

وہ رات گوش برآواز تھے مدواغم
تری نگاہ کہانی سی جیسے کہہ جائے

حسن کی صباحت کو کیا بتائے جیسے
چاندنی مناظر پر پچھلی رات ڈھلتی ہے

تاروں کے قلوب جیسے دھڑکن
رات اس کی ادا ادا کو دیکھ

اسلوب احمد انصاری فراقؔ کے اس شعر:

یہی مقصد حیات عشق کا ہے
زندگی زندگی کو پہچانے

کی روشنی میں اُن کے عشق کی یوں توجیہہ کرتے ہیں:

''یہ زندگی کا زندگی کو پہچاننا کیا ہے؟ جسے شاعر نے عشق کا ماحصل قرار دیا ہے ۔

دراصل یہ حیات و کائنات کا وہ احساس، اس کی بے پناہ وسعتوں کے سامنے حیرت و استعجاب کا وہ تاثر، اس کے اسرار و رموز کے بے نقاب کرنے کا وہ جذبہ، اس کی ہم آہنگی کی جانب وہ میلان، جو دنیا کی عظیم شاعری میں پایا جاتا ہے''۔

(فراق گورکھپوری، ص:۲۷)

فراقؔ کا محبوب ارضی وجود رکھتا ہے۔ وہ کلاسیکی شعرا کی طرح خیالی اور افلاطونی محبوب نہیں بلکہ گوشت پوست کے ایک ایسے نسوانی وجود سے محبت کرتے ہیں جو حسن و جمال میں بے مثال ہے فراقؔ محبوب کے بدن کو فطرت کے نازک، حسین اور معطر اشیاء سے الگ کر کے نہیں دیکھتے:

پیکر یہ مہکتا ہے کہ گلزار ارم ہے
یہ عضو چمکتا ہے کہ صورت ہزاراں

زیر و بم سینہ میں وہ موسیقی بے صوت
یہ پنکھڑی ہونٹوں کی ہے گلزار بداماں

قامت ہے کہ کہسار پر چڑھتا ہوا دن ہے
جوبن ہے کہ ہے چشمہ خورشید میں طوفاں

روپ کا رہ رہ کے جھلک مارنا
پھولوں سے جس طرح اڑیں تتلیاں

زلف شبگوں کی چمک، پیکر سیمیں کی دمک
دیپ مالا ہے سرگنگ و جمن کیا کہنا

فراقؔ کی غزلوں میں جمالیاتی تجربوں کا ماخذ انسان کی جنسی جبلت ہے۔ انھوں نے اُردو غزل کو جنسی تعلقات کی پاکیزگی اور لطافت سے آشنا کیا۔ ان کے اشعار میں جنسی آگہی دل و دماغ کو معطر کرنے والی خوشبو کی طرح ہے۔ ڈاکٹر آصفہ زمانی لکھتی ہیں:

''فراقؔ کی شاعری حواسِ خمسہ کی شاعری ہے ، جہاں قوت شامہ، قوت باصرہ ،قوت سامعہ،قوت لامسہ سبھی مصروف کار ہیں''۔ اسکے بعد وہ قوت شامہ کی کار فرمائی کے لیے خوشبوئے بدن، خوشبوئے ذہن، خوشبوئے چشم، خوشبوئے نگاہ کی نشاندہی کرتی ہیں۔''

(فراق صدی کی آواز،ص۱۰۳:۱۵۳،محکمہ اطلاعات،لکھنو ۱۹۹۶)

جسم وجاں کے جمالیاتی تجربوں کے حوالے سے یہ اشعار دیکھئے:

ہر سانس کوئی مہکی ہوئی نرم سی لے ہے
لہراتا ہوا جسم ہے یا ساز ہے لرزاں

ذرا وصال کے بعد آئینہ دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

اے دوست مہکتی ہیں ابھی تک
جن میں تھا کھلا تیرے تبسم کا گلستا

پیراہن خوش وضع سے آتی ہے لپٹ سی
ملبوس میں خوشبوئے بدن کھیل رہی ہے

فراق نے بلاشبہ اُردو غزل کو محبوب کے بدن کی لطافتوں سے آشنا کیا ہے اس سے غزل میں عاشق اور معشوقہ دونوں ایک نئے اور دل کشا فضا میں سانس لیتے نظر آتے ہیں اور ان کا وجود فرضی نہیں معلوم ہوتا ۔ عاشق جس طرح روایتی عشقیہ شاعری میں بیچارگی اور انفعالیت کا شکار نظر آتا ہے فراقؔ نے عاشق کو اس ذہنی اور جذباتی پس ماندگی سے نجات دلائی وہ اپنے وسیع مطالعے اور غیر معمولی حسن پرستی کے زیر اثر عاشق کو ایک نئے روپ میں پیش کرتے ہیں ۔ اس طرح معشوقہ کلاسیکی غزل میں جس طرح سفا کی ، بے وفائی اور غرور کا پیکر نظر آتی ہے فراق کے یہاں اس کا کردار

مختلف ہے وہ معشوق کو فطری انسانی اوصاف کے ساتھ پیش کرتے ہیں ۔ وہ عاشق سے والہانہ پیار کرتی ہے۔ خود سپردگی اور ملاپ کی خواہش ظاہر کرتی ہے۔

فراقؔ کی غزلوں میں عشق کے جسمانی وجود کے ساتھ ساتھ اس کے کائناتی اور الوہی پھیلاؤ سے بلاشبہ عشق کا ایک نیا تصور سامنے آتا ہے، یہ تصور ہندوستانی کلچر کی دین ہے ''شعلہ آواز'' میں عرض مصنف کے تحت فراق خود لکھتے ہیں:

''میں شاعری میں ایسی روح، ایسی فضا اور فضا میں ایسی تھرتھراہٹ چاہتا تھا کہ وہ تمام خوبیاں اجاگر ہوجائیں جو اس قوم کی تہذیب میں ملتی ہیں ۔ جس قوم نے رامائن، مہابھارت اور کلچر کو پیدا کیا اور جس پر اسلامی اور جدید مغربی تہذیبوں کے اثرات سے اور بھی جلا ہوتی گئی''۔

عرض حال (شبنمستان)

فراقؔ کی غزلوں میں ہندوستانی کلچر کی عکاسی ملتی ہے۔لیکن وہ اعلیٰ قسم کی شاعری کے لیے صرف کلچر پر اکتفا نہیں کرتے ۔ بلکہ مغربی اور اسلامی اقدار کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ایک جگہ لکھتے ہیں:

''میں اس حقیقت کو بہت اہمیت دیتا ہوں کہ اُردو شاعری میں ہندوستانی کلچر اور ہندوستانی مزاج کا غالب عنصر ہوتے ہوئے بھی اُردو شاعری کو فارسی، عربی اور دنیا کی دیگر زبانوں میں جو آفاقی کلچر کے عناصر ہیں انھیں ضرور جذب کر لینا چاہیے۔''

عرض حال (شبنمستان)

یہ حقیقت ہے کہ فراقؔ کا تصور عشق تازگی اور جدت رکھتا ہے ۔ یہ جنسی جذبے کے جمالیاتی احساس میں منتقل ہوتا ہے۔سیدہ جعفر لکھتی ہیں:

''حسن میں طہارت و پاکیزگی اور عالم

اسراریت کی کیفیت' کا تصور جنسی جذبے کو ایک نیاز اویۂ نگاہ عطا کرتا ہے۔ فراقؔ کے لاشعور میں ہندوستانی روایات نے جگہ بنائی ہے اس لیے وہ جنس کو تلذّ ذ سے ماورا تصور نہ کرتے ہوئے بھی اس میں رومانیت کا عکس تلاش کرتے ہیں۔''

(فراقؔ گھپوری،ص:۳۱)

خلیق انجم شاعری میں جنس کی اہمیت کے بارے میں لکھتے ہیں۔

'' جنسی کشش اور جنسی رجحانات میں جب تک جذباتی پابندگی، جذباتی سوز وساز، نرمی مانوسیت، معصومیت، حیرت واستعجاب۔ سپردگی، وجدانی محویت اور ایک احساس طہارت کے عناصر گھل مل نہ جائیں گے، اس وقت تخیل میں وہ حلاوت اور وہ عنصری طہارت پیدا نہیں ہوگی جو بلند پایہ عشقیہ شاعری کو جنم دیتی ہے۔''

خلیق انجم (کلام فراق کے کچھ پہلو ،انجمن ترقی اُردو ص:۱۹۸)

فراقؔ کی غزلوں میں جدت اور اجتہاد کا ایک سلسلہ تو ملتا ہے لیکن روایت پسندی کے میلان کی بھی لیل ونہار دیکھنے کو ملتی ہے۔ محبوب کی سراپا نگاری کی روایت سنسکرت، ہندی اور اُردو میں بہت پرانی ہے۔ فراقؔ نے اسے جدت اور تازگی عطا کی ہے۔ محبوب کا سراپا اُن کے یہاں حسیّات کی زندہ تجسیم ہے۔ محبوب کی سر سے پا تک تصویر ابھرتی ہے اور عضو عضو اپنی دلاویزی اور حسن ونزاکت کا اعلان کرتا ہے چند مثالیں یہ ہیں:

ہو سامنا اگر تو خجل ہے نگاہِ برق
دیکھی ہیں عضو عضو میں وہ اجلاہٹیں

پیکر یہ کہتا ہے کہ گلزار ارم ہے
یہ عضو چہکتا ہے کہ ہے محبت یزداں

ہر عضو بدن جام بکف ہے دم رفتار
اک سرو چراغاں نظر آتا ہے خراماں

فراقؔ کی غزلوں میں ایسے متعدد اشعار بھی ملتے ہیں جو رومانیت، خواب پسندی، جمالیات اور عورت سے ہٹ کر حقیقی زندگی کے مصائب و آلام کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ وہ ایک سچے انسان ہیں اور معاشرتی اونچ نیچ کے نتیجے میں انسانی اقدار کی تباہی کا منظران سے دیکھا نہیں جاتا۔ وہ طنزیہ انداز میں یا المناک جذبے کے ساتھ گردوپیش کے حقائق کو پیش کرتے ہیں:

ابھی کچھ اور ہو انسان کا لہو پانی
ابھی حیات کے چہرے پہ آب و تاب نہیں

قفس سے چھٹ کے وطن کا سراغ بھی نہ ملا
وہ رنگ لالہ و گل تھا کہ باغ بھی نہ ملا

اب وہ دور آسماں ہے نہ دور حیات ہے
اے دردِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

عمر فراق نے یونہی بسر کی
کچھ غم جاناں، کچھ غمِ دوراں

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی ہے

کس لیے کم نہیں درد فراق
اب تو وہ دھیان سے اتر بھی گئے

یہ بات قابل غور ہے کہ غم حیات کا جگہ جگہ ذکر کے باوجود یہ کہنا درست نہیں کہ وہ غم کے دائمی اسیر ہو گئے ہیں۔ وہ یادِ محبوب سے غم حیات کو غلط کرتے ہیں اور غم میں نشاط کا پہلو ڈھونڈتے ہیں۔ نشاط اُن کی نظر میں ایک حقیقت ہے:

نشاط زندگی ہے اک حقیقت باوجود اس کے
کہ ہر عشرت کدہ آخر کو غم خانہ نکلتا ہے

نشاط حسن ازل کو بھی وجد آتا ہے
دکھی ہوئی ابھی اتنی غم حیات نہیں

نکل رہے ہیں ہزاروں نشاط کے پہلو
ابھی تو خانہ ءغم کو تمام ہونا ہے

غزل گوئی میں فراق کی انفرادیت اس وجہ سے بھی ہے کہ وہ جذبہ عشق کی حدود کو وسیع تر کرتے ہیں۔ان کے یہاں عشق کا جذبہ زندگی گزارنے اور کائنات کی قوتوں کی نمایندگی کرتا ہے۔ یہ کام وہ فکری اور جذباتی سطح پر انجام دیتے ہیں اس کے نتیجے میں وہ ایسے اشعار کہتے ہیں جو آفاقی نوعیت کے ہیں ان اشعار میں عشق زندگی اور کائنات کا عرفان عطا کرتا ہے:

ہزار بار زمانہ ادھر سے گذرا ہے
نئی نئی سی ہے تیری رہگزر پھر بھی

جھپک رہی ہیں زمان ومکان کی آنکھیں
مگر ہے قافلہ آمادۂ سفر پھر بھی

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی انداز جہاں گزراں ہے کہ جو تھا

رفتہ رفتہ عشق مانوس جہاں ہونے لگا
خود کو تیرے ہجر میں تنہا سمجھ بیٹھے تھے ہم

اکّا دکّا صدائے زنجیر
زنداں میں رات ہوگئی ہے

سردار جعفری ایک خط میں لکھتے ہیں:

'' اُن کی غزلوں میں تصوف اور غزل کے تمام روایتی مضامین سے سیاست اور

سماجی کشمکش تک سب کچھ ہے، لیکن وہ بنیادی طور سے حسن کی جسمانیت اور عشق کی نفسیاتی باریکیوں کے نہایت حساس شاعر ہیں، ان کے لہجے میں ایک جدت اور نیا پن ہے اور زبان کے استعمال میں ایک ایسا لطف ہے جو دوسرے شعراء کے یہاں ذرا کم ملتا ہے۔''

علی جوادزیدی نے فراقؔ کی نظموں اور غزلوں کا اپنے مضمون ''صدی کی آواز'' میں جائزہ لینے کے بعد اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ''فراقؔ بنیادی طور پر غزل کے شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں'' آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

''فراقؔ کو وہ زمانہ ملا، جب جوشؔ، جگرؔ، حسرتؔ، یگانہؔ اور فیضؔ جیسے اہم شعراء پرورش فن کرتے تھے، اور بڑے شعراء میں جائز طور سے شامل ہوئے تھے۔ لیکن فراقؔ کی آواز دوسری آوازوں سے بیگانہ ہوتے ہوئے بھی اپنی انفرادیت کا جادو جگاتی رہی ہے۔''

اُن کی شاعری کو پروفیسر احتشام حسین فکر اور جذبہ کا امتزاج قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فراقؔ کے ذہن میں جو بجلی کی طرح کوندے پیدا کر دینے والی تابندگی ملتی ہے، وہ ان کو اپنے ہی رنگ میں رنگ دیتی ہے، اس لے ان کے قلم سے وہ اشعار نکلتے ہیں جو فکر اور جذبہ کے امتزاج کا اچھا نمونہ پیش کرتے ہیں۔''

(صدی کی آواز، ص:۱۹)

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا فراقؔ کے یہاں غم پسندی کے ساتھ ساتھ رومانیت کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ترقی پسندی سے متاثر ہونے کے باوجود پوری ذہنی آزادی کے ساتھ فطری انداز میں زندگی، سماج، کلچر اور کائنات

کے بارے میں فکر کرتے رہے ہیں ۔ پروفیسر جعفر رضا لکھتے ہیں:

''فراقؔ کی شاعری میں زندگی کو تابانی حقیقت کی حیثیت حاصل ہے اس لیے ان کی شاعری زندگی کے متعلق اُن کا ردعمل ،رجائیت، ارتقا پذیری اور تخلیقی حقائق سے لبریز ہے۔''

فراقؔ ہم نوائے میرؔ و غالب (صدی کی آواز) ص:۵۳

یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

حاصل حسن و عشق میں ہے یہی
آ د می آ د می کو پہچا نے

اٹھنے و الی ہے نگا ہ کرم
عشق بھی کچھ لگا ہے شرمانے

حیاح الدین عمر کے نزدیک:

''فراقؔ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور غزل اصل میں فن و عشق کی شاعری ہے۔اس لحاظ سے فراقؔ بھی حسن و عشق کے شاعر ہیں ۔لیکن ان کا حسن و عشق عام و حسن و عشق سے کہیں بلند ہے۔ وہ حسن و جمال میں کائنات کی رنگینیاں دیکھتے ہیں اور جب شاعر ان بلندیوں تک پہنچ جاتا ہے تو اس کے اشعار میں وہ شرینی اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے جو حسن کو دنیاوی اور سطحی نگاہ سے دیکھنے والے شاعر کے یہاں پیدا نہیں ہو سکتی۔''

(حسن و عشق اور عظمت انسانی کا شاعر) فراقؔ گورکھپوری، (صدی کی آواز نیا دور)

پروفیسر کلیم الدین احمد غزل کو'' نیم وحشی صنف'' قرار دیتے ہیں ۔فراقؔ پر تنقیدی نظر ڈال کر وہ ان کی غزلوں کی ایک خوبی یعنی ''اجتماع صدین'' قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''اجتماع صدین'' اُن کے شعروں کو امتیازی حیثیت عطا کرتے ہیں اور ذیل کی مثالیں دیتے ہیں:

تھی یوں تو شام ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اٹھا فراقؔ کہ میں مسکرا دیا

دل دکھ کے رہ گیا، یہ الگ بات ہے مگر
ہم بھی ترے خیال سے مسرور ہو گئے

اک فسوں ساماں نگاہ آشنا کی دیر تھی
اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے

تری رنگینیٔ طبعیت سے
عشق کی سادگی بھی دور نہیں

حسن عسکری اپنے مضمون ''اُردو شاعری میں فراقؔ کی آواز'' میں فراق کو ایک نئی آواز قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فراقؔ صاحب اُردو شاعری میں ایک نئی آواز، نیا لب ولہجہ نیا طرز احساس ایک نئی قوت بلکہ ایک نئی زباں لے کر آئے، کیونکہ اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ فراقؔ نے بہت سے نئے لفظ ہماری شعری زبان میں داخل کیے ہیں، اور معمولی سے معمولی لفظوں کو ایک نئی معنویت اور نئی فضا دی ہے۔''

(صدی کی آواز ص:۱۹۲)

فراقؔ نے بلاشبہ غزل مخالف دور میں غزل کو ایک نئی حیات بخشی، اور یہ کام اس نے غزلیہ روایت سے خاطر خواہ استفادہ کرتے ہوئے انجام دیا اور یہ اس لیے ممکن ہوسکا کہ وہ روایتی مستعار، تکراری اور عام قسم کے جذبات اور خیالات پر قانع نہیں رہے۔ انھوں نے عشقیہ یا دیگر موضوعات کا سرچشمہ اپنے وجود میں دریافت کیا اور پھر تشبیہہ واستعارہ کے تخلیقی برتاو سے اپنے جذبات اور جمالیاتی تجربوں کا اظہار کرتے رہے اور ان کے جذبات واحساسات جو سوز وگداز، کیف وسرور اور افسردگی سے معمور تھے، طرزِ اظہار کی جدت اور

اجتہاد کے ساتھ معرض اظہار میں آتے رہے ۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''فراقؔ کی غزلوں کی روح سرتا سر ارضی ہے۔ وہ ادبی بغاوت سے ادبی روایات کی بالکل شکست نہیں کرتی۔ بلکہ ان کے بہترین عناصر سے ہی اپنی زندگی کا ساز و ساماں فراہم کرتی ہے۔ فراقؔ نے غزل کے پرانے اسالیب میں ہمہ گیر بنیادی تجربوں کو نئے زور بیان Emphasis نئے لب ولہجہ اور نئے آہنگ کے ساتھ سمو کر غزل کی کائنات کی توسیع کی ہے۔''

(فراق گورکھپوری، ص:۴۳)

فراقؔ تشبیہوں اور استعاروں میں برابر جدت کاری کرتے رہے لیکن وہ مروجہ تشبیہوں اور استعاروں کی جدید کاری پر ہی قناعت نہیں کرتے، بلکہ ایسی تشبیہیں اور استعارے بھی تراشتے ہیں جو ہندوستانی تہذیب اور اقدار کی مصوری بھی کرتے ہیں۔ ایسے اشعار غزل کے امکانات کو وسیع کرنے میں اور قاری کو تغزل کے نئے جہانوں کی سیر کرواتے ہیں:

خیال گیسوئے جاناں کی وسعتیں مت پوچھ
کہ جیسے پھیلتا جاتا ہو شام کا سایہ

دلوں میں داغ محبت کا اب یہ عالم ہے
کہ جیسے نیند میں ڈوبے ہوں پچھلی رات چراغ

حسن کی صباحت کو کیا بتایئے جیسے
چاندنی مناظر پر پچھلی رات ڈھلتی ہے

فراقؔ نے اپنے شخصی تجربات کو موثر بنانے کے لیے روایتی الفاظ وتراکیب سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ نئے نئے الفاظ وتراکیب بھی وضع کیے۔ انھوں نے الفاظ کے رنگ وآہنگ کو دریافت کیا۔ ان کے یہاں استعارے اور پیکر تلازموں کو

جگاتے ہیں اور پیکر حسی کیفیات کو ابھارتے ہیں۔ وہ اپنے مشاہدہ، تخلیقی تجربہ اور جذبہ و احساس کی شدت کو کام میں لا کر پیکر تراشی کرتے ہیں۔ اسی لیے پیکر سازی کا یہ انداز انھیں ہمعصر غزل گو شعراء سے الگ کرتا ہے، وہ گھسی پٹی ترکیبوں کو ہاتھ نہیں لگاتے بلکہ نئی ترکیبوں کی مدد سے اپنی تخلیقیت کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے انفراد و امتیاز کا راز اس ہندوستانی طرز و فکر اور تہذیبی روایات میں پوشیدہ ہے جس میں ان کا وجود ڈوبا ہوا ہے اور جس سے ان کی تخلیقی شخصیت کی پہچان ہوتی ہے۔ ذیل کے اشعار میں تشبیہہ و استعارہ اور پیکر تراشی کی جدت اور تازہ کاری کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے:

دلوں کو تیرے تبسم کی یاد یوں آتی
کہ جگمگا اٹھے جس طرح مندروں میں چراغ

زلف شبگوں کی چمک، پیکر سیمیں کی دمک
دیپ مالا ہے سر گنگ و جمن کیا کہنا

سفید پھول زمین پر برس پڑیں جیسے
فضا میں کیف سحر ہے جدھر کو دیکھتے ہیں

ظاہر ہے ان کے الفاظ، تراکیب اور تشبیہات ایک انفرادی رنگ کے حامل ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ انھیں کلاسیکی شعری زبان سے اخذ نہیں کرتے بلکہ حسن فطرت اور مظاہر فطرت سے اخذ کیے گئے ہیں۔ یہ رویہ ان کے یہاں ہر دور کی غزلوں میں ملتا ہے اور ان کے انفرادی لسانی برتاؤ پر دلالت کرتا ہے ان کے یہاں فارسی تراکیب کے ساتھ ساتھ نرم کومل ہندی الفاظ بھی ملتے ہیں۔ اس لیے ان کے احساسات کی نازک تھرتھراہٹیں قوس قزح کے رنگوں کی بہار دکھاتی ہیں۔

فارسی تراکیب:

شمع محراب حیات، زماں و مکاں، ساز شب مہتاب، خندۂ گل، زیر پردۂ ساز، جلوہ گہہ نار، خیال گیسوئے جاناں، زلف پرشکن، سرو چراغاں، چشمۂ خورشید، فنائے مسلسل، گناہ گاران محبت، نقش

ونگار،حق و باطل،انداز جہانِ گزراں،نگاہ غلط انداز وغیرہ۔

ہندی الفاظ:

چنگاریاں،دھواں دھواں،پنکھڑی،روپ، بنسری، سفید پھول ،دیپ مالا، تتلیاں ، مندر، ٹھنڈک ، سنگیت، گنگناہٹ، کنمناہٹ، کنول ، چھلاوہ،سرسوتی،دھارا،سایہ،آنچ وغیرہ۔

فراقؔ وسیع ذخیرۂ الفاظ کے مالک ہیں۔وہ اپنے سوزنفس سے الفاظ میں تحریک پیدا کرتے ہیں۔انھوں نے حسن وعشق کی مختلف کیفیات حیات انسانی کی لامحدود جہات اور انسانی رشتوں کی پاسداری کی اور ساتھ ہی اُردو غزل کو لسانی واسلوبیاتی اعتبار سے وسعت عطا کی ۔وہ بیسویں صدی کے ایک ممتاز غزل گو ہیں ان کی اخلاقی شائستگی اور حلاوت اُن کے اشعار سے بخوبی ظاہر ہوتی ہے۔ان کے تخیل میں وہ جادوئی قوت ہے کہ ان کے آس پاس کی زندگی،جس میں فطرت شامل ہے ایک نئے روپ رنگ میں ڈھل جاتی ہے ۔ واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے اُردو غزل کو نئی سمت عطا کی ہے اور غزل کے نادیدہ تخلیقی امکانات کی دریافت کے عمل کو آگے بڑھایا ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ صنف غزل پر زمانے کا ساتھ دے سکتی ہے اور ایک طاقت ور شاعر کے ہاتھوں نئی زندگی پاسکتی ہے۔

جدید غزل کا رنگ و آہنگ ☆

اُردو غزل کی کئی سو سال کی تاریخ اس حقیقت کا نا قابل تردید ثبوت فراہم کرتی ہے کہ وہ اُردو شاعری کی سب سے زیادہ جاندار، سب سے زیادہ توانا، سب سے زیادہ ہمہ گیر اور سب زیادہ مقبول صنف ہے۔ ہر زمانے میں اس نے دلوں پر حکمرانی کی ہے۔اس پر بُرے وقت بھی آئے ،لیکن وہ ہر دم سرد و گرم زمانہ سے سرخ رو اور کامراں گزری ہے ۔ زمانہ کا کوئی طوفان ، وقت کا کوئی سیلاب ، مخالفتوں کی کوئی آندھی اس کے پیر نہ اکھاڑ سکی ۔ یہ جان دار اور شاندار صنف سخن آج تک نہ صرف زندہ و تابندہ ہے بلکہ ہر دور میں پہلے سے زیادہ آب و تاب ،شان و شوکت اور طاقت و توانائی کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔غزل کی اس غیر معمولی طاقت و توانائی ، ہمہ گیری و مقبولیت کا ایک بڑا راز یہ ہے کہ اس نے اپنی جڑوں پر مضبوطی سے قائم رہتے ہوئے ، نئے موسموں میں نئے برگ و بار پیدا کیے ہیں۔نئی ہواؤ ں کے لمس سے نئے گل کھلائے اور نئی خوشبوئیں بکھیری ہیں ۔ اپنی بنیادوں پر قائم رہتے ہوئے اس نے زمانے کی رفتار کا ساتھ دیا ہے اور عہد بہ عہد رونما ہونے والی تبدیلیوں کو اپنے دامن

☆ ڈاکٹر محمد نثار

میں اس طرح سمویا ہے کہ وہ اس کی عصری حسیت کی شناخت اور اس کی سمت و رفتار کا اشاریہ بن گئی ہے۔ دکن میں قلی قطب شاہ، ولؔی، سراؔج اور شمالی ہند میں آبروؔ، فائزؔ اور حاتمؔ سے لے کر آج تک غزل کی تاریخ گواہ ہے کہ بنیادی روایات اور عصری تغیرات کا جتنا حسین امتزاج غزل میں پایا جاتا ہے اتنا اُردو کی کسی اور صنف سخن میں نظر نہیں آتا اور اس امتزاج کا توازن جب بھی بگڑا ہے غزل پایہ اعتبار سے گری ہے۔ ایمان کی حد تک روایت پرستی اور ارتداد کی حد تک روایت شکنی، کورانہ تقلید اور باغیانہ رویہ دونوں ہی اس کے راستے کی رکاوٹ اور اس کی رسوائی کا باعث بنے ہیں۔ غزل نے جب بھی اپنی روایات کی حدود میں رہتے ہوئے عصری تبدیلیوں اور نئے رجحانات کو قبول کیا ہے وہ پہلے سے زیادہ جاندار، توانا اور تابناک بن کر ابھری ہے۔ خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر اپنی انفرادیت برقرار رکھتے ہوئے ہر زمانہ کا ساتھ دینے اور بدلتے ہوئے حالات کے مطابق خود کو ڈھال لینے کی حیرت انگیز صلاحیت غزل میں پائی جاتی ہے۔ اُردو شاعری کی دوسری کوئی صنف غزل کی اس غیر معمولی خوبی کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔

غزل نے اگر چہ ہر دور میں اپنے انداز واطوار کو بدلا ہے لیکن ۱۹۴۷ء سے پہلے کی غزل میں مجموعی طور پر ایسی نمایاں تبدیلیاں نظر آئیں جن کی بدولت ایک دور کی غزل کو ادوار ماقبل کی غزل سے یکسر مختلف قرار دیا جا سکے۔ البتہ ۱۹۴۷ کے بعد کے زمانے کی غزل اور بالخصوص ۱۹۶۰ کے بعد کی غزل میں ایک بالکل نئی اور انقلابی فضا نظر آتی ہے۔ آج کی غزل اپنے مزاج و منہاج، لب و لہجہ، انداز و اسلوب، موضوعات و مضامین ہر اعتبار سے چار دہائی پہلے کی غزل سے یکسر مختلف و منفرد ہے۔ جدید غزل اس لیے جدید نہیں ہے کہ وہ تاریخی اعتبار سے نئے زمانے کی پیداوار ہے بلکہ وہ اس لیے جدید ہے کہ ظاہر و باطن، احساس و اظہار، فکر و فن دونوں

اعتبار سے آج کے زمانے کی چیز ہے۔

جہاں تک موضوعات ومضامین کا تعلق ہے ۔نئی غزل میں پرانے موضوعات بھی پائے جاتے ہیں اور نئے مضامین وموضوعات بھی، جو چیز غزل کو نیا بناتی ہے اور پرانے موضوعات کو بھی نیا بنا کر پیش کرتی ہے وہ شعرا کے سوچنے کا ڈھنگ ، اشیاء و اقدار کی جانب ان کا رویہ اور موضوعات کو پیش کرنے کا انداز ہے ۔نئی غزل کے شاعر کا طرز احساس بھی نیا ہے اور طرزِ اظہار بھی۔یہی وجہ ہے کہ وہ پرانی باتیں بھی کہتا ہے تو نئی معلوم ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر عشق کو ہی لیجئے جو غزل کا بنیادی موضوع ہے اور جس کی کارفرمائی ہر زمانے کی غزل رہی ہے لیکن آج کی غزل کا عشق پہلے کی غزل کے عشق سے بالکل مختلف چیز معلوم ہوتا ہے۔آج اس میں وہ ماراوئیت ،روحانیت اور رومانیت نظر نہیں آتی جو پہلے کی غزل کے عشق کا طُرۂ امتیاز تھی۔نئی غزل کے عشق کی پہچان اس کی ارضیت ، مادیت اور واقعیت ہے جو آج کے معاشرتی حالات اور تہذیبی عوامل کی دین ہے ۔ظاہر ہے کہ اس بدلے ہوئے ماحول میں عشق کی پیش کش کا وہ انداز نہیں ہوسکتا جو پہلے تھا اور نہ وہ زبان و بیان کا اس کا ساتھ دے سکتا ہے جس کے سہارے پہلے کی غزل دلوں تک رسائی کا ذریعہ بنتی تھی۔مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اشعار کو دیکھیے :

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

یہ شب یہ خیال وخواب تیرے
کیا پھول کھلے ہیں منہ اندھیرے

یوں کس طرح کٹے گا کڑی دھوپ کا سفر
سر پر خیال یار کی چادر ہی لے چلیں

فکر یہ تھی کہ شب ہجر کٹے گی کیوں کر
لطف یہ ہے کہ ہمیں یاد نہ آیا کوئی

-ناصر کاظمی

کوئی ہلچل ہے نہ آہٹ نہ صدا ہے کوئی
دل کی دہلیز پہ چپ چاپ کھڑا ہے کوئی
-خورشید احمد جامؔی

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا
وگرنہ ہم بھی کسی دن تمہیں بھلا دیتے
-خلیل الرحمٰن اعظمی

اس سے بچھڑتے وقت میں رویا تھا خوب سا
یہ بات یاد آئی تو پہروں ہنسا کیا
-محمد علوی

کیوں آج اس کا ذکر مجھے خوش نہ آسکا
کیوں آج اس کا ذکر مرا دل دُکھا گیا
-شہریار

وہ میری روح کی الجھن کا سبب جانتا تھا
جسم کی پیاس بجھانے پہ راضی نکلا
-ساقی فاروق

نہ سرد ہوگی کبھی اس کے قرب کی خواہش
وہ خون بن کے مرے جسم میں مچلتا ہے
-ممتاز راشد

عشق کی طرح تنہائی بھی اُردو کا ایک محبوب موضوع رہا ہے۔ تنہائی ہر دور کے شاعر کا مقدر بھی رہی ہے اور فطرت بھی، لیکن پہلے کے شاعر کی تنہائی اور آج کے شاعر کی تنہائی میں بڑا فرق ہے۔ پہلے کے شاعر کی تنہائی اس کی ذات سے متعلق تھی اور اکثر و بیشتر اس کے لئے سکون و یکسوئی کا سامان مہیا کرتی تھی۔ آج کے شاعر کی تنہائی اس کے معاشرے کے ہر فرد کی تنہائی ہے جو بڑی ہنگامہ خیز اور کرب انگیز ہے۔ آج سناٹے چیختے ہیں، خاموشیاں طوفان اٹھاتی ہیں۔ جدید زمانے کا فرد اپنے معاشرے کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اس سے الگ ہے۔ وہ اپنی ہی ذات کے حصار میں مقید اور اپنی ہی روح کے عذابوں میں گرفتار ہے۔ آج کا انسان جس معاشرے کا فرد ہے اور جس ماحول میں وہ سانس لے رہا ہے اس نے اس کے دل میں اپنی بے وقعتی اور بے ضباعتی کا احساس جاگزیں کر دیا ہے۔ اس

کی نہ کوئی منزل ہے نہ راہبر ہے نہ ہم سفر، وہ اپنی راہ کا تنہا مسافر ہے۔ وہ اس بھری دنیا میں خود کو اکیلا محسوس کرتا ہے۔ اس کا پڑوسی اس کے لیے اجنبی ہے۔ وہ اپنے گھر میں بھی ایک مسافر یا مہمان کی طرح محسوس کرتا ہے۔ تنہائی کے احساس اور اس کے نتائج و آثار نے پوری شدت کے ساتھ جدید غزل میں اظہار پایا ہے اور تقریباً ہر جدید غزل گو نے تنہائی اور اس کے متعلقات کو اپنی غزلوں کا موضوع بنایا ہے اور اس کی پیشکش کے ایسے نئے نئے رخ نکالے ہیں جو پہلے کی غزل سے تو بالکل مختلف ہیں۔ دوسرے ہر شاعر کی اپنی اپنی انفرادیت کی عکاس بھی ہیں۔ تنہائی کے موضوع نے جدید غزل میں اظہار کے کتنے انداز اختیار کیے ہیں۔ ان کا کچھ اندازہ ان چند اشعار سے لگایا جاسکتا ہے:

گزری تمام عمر اس شہر میں جہاں
واقف سبھی تھے گو کوئی پہچانتا نہ تھا
-بمل کرشن اشک

روح کے دشت میں اک ہو کا سماں ہے، اے شاذؔ
دے گیا کون بھرے شہر میں بن باس مجھے
-شاذ تمکنت

رفیق و یار کہاں اے حجابِ تنہائی
بس اپنے چہرے کو تکتا ہوں آئینہ رکھ کے
-محمود ایاز

مجھ کو خود سے بھی ملنے نہیں دیتی دنیا
چھپ کے تکتا ہوں کبھی جب نہیں ہوتا کوئی
-سلیمان اریب

تنہائی کی یہ کون سی منزل ہے رفیقو
تا حد نظر ایک بیاباں سا کیوں ہے
-شہریار

میں بھی صحرا ہوں مجھے سنگ سمجھنے والوں
اپنی آواز سے کرتے چلو سیراب مجھے

-شہاب جعفری

پھیلا ہوا تھا شہر میں تنہائیوں کا جال
ہر شخص اپنے اپنے تعاقب میں غرق تھا

-سلطان اختر

دشت احساس میں ہم اتنے اکیلے کب تھے
دکھ تو پہلے بھی پر اتنے گھنیرے کب تھے

-صبا اکرام

احساس تنہائی کے ساتھ ساتھ آج کے معاشرے نے انسان کو جن احساسات و کیفیات اور مسائل و معاملات سے دوچار کیا ہے ان میں انتشار ذات و تحفظ ذات کے مسائل، پاس اَنا اور شکست اَنا کا احساس، بے سمتی و کج رفتاری، بے مقصدی ولا حاصلی بے چہرگی اور ایک چہرے پر کئی چہروں کی فریب کاری، ہجرت، بے گھری اور در بدری وغیرہ شامل ہیں۔ ان نئے موضوعات کے اظہار کا حق ایک ایسی نئی زبان اور نیا اسلوب ہی ادا کر سکتا تھا جو آج کی حسیت سے ہم آہنگ ہو اور یہ حق نئے غزل گو شعرا نے بحسن و خوبی ادا کیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:

تمام شہر میں بے چہرگی کا عالم ہے
جسے بھی دیکھیے گرد اور دھواں دکھائی دے

-شہاب جعفری

کوئی صورت مجھے دے دو کہ ترستا ہوں میں
میری تعمیر کی مٹی ابھی نم ہے دیکھو

-شاذ تمکنت

شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگ زمانہ ہیں ہم کیا ہماری ہجرت کیا

-افتخار عارف

سفر ہے ختم مگر بے گھری نہ جائے گی
ہمارے گھر سے یہ پیغمبری نہ جائے گی

-ولی عالم شاہین

واقعہ کربلا اور اس کے متعلقات کو موضوع شعر بنانے کا رجحان بھی متعدد جدید غزل گو شعرا کے یہاں پایا جاتا ہے، لیکن اس موضوع کا اظہار تلمیح

سے زیادہ استعارے کی شکل میں ہوا ہے اور یہ استعماریت ہی اظہار کے نئے پن اور آج کے شاعر کے منفرد احساس و انداز نظر کی علامت ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نیا طرز احساس اور طرز اظہار آج سے پچاس سال پہلے کی غزل میں ممکن ہی نہیں تھا۔ آج کے شعری اظہار میں احتجاج کی کیفیت بھی دیکھی جاسکتی ہے ۔ یہ احتجاج انسانی صورت حال کے خلاف بھی ہے، سیاسی جبر واستبداد کے خلاف بھی اور اس استحصال کے خلاف بھی جس کی زد میں بالخصوص تیسری دنیا کے معاشروں کا فرد آتا ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار پیش خدمت ہیں:

تمام وسعت صحرائے تشنگی میری
تمام سلسلۂ دجلہ وفرات مرا

-عشرت ظفر

تم ہی صدیوں سے یہ نہریں بند کرتے آئے ہو
مجھ کو لگتی ہے تمہاری شکل پہچانی ہوئی

-عرمان صدیقی

فیصلے جنگ کے تلوار سے کب ہوتے ہیں
یہ فقط عظمت کردار کے ڈھب ہوتے ہیں

-صابر ظفر

ان معروضات کی روشنی میں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ نئی غزل کا نیا پن موضوع سے کہیں زیادہ موضوع کی پیشکش کے نئے انداز کا مرہون منت ہے۔ طرز اظہار اور اسلوب بیان کی بدولت آج کی غزل سے یکسر مختلف نظر آتی ہے ۔ نئی غزل میں زبان و بیان کے نئے اور اچھوتے انداز اختیار کرنے اور الفاظ کا تخلیقی استعمال کرنے کا رجحان شروع ہی سے رہا ہے۔ اس رجحان نے غزل کو ایک ایسی زبان عطا کی ہے جس میں پہلے کی غزل کے مقابلے میں ایک خوشگوار تازگی کا احساس ہوتا ہے اور جو غزل کی دنیا میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

شاعری میں ہم زبان کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد صرف لفظیات نہیں ہوتی بلکہ الفاظ اور

ان کے استعمال کی تمام صورتیں مقصود ہوتی ہیں ۔ مثلاً لفظوں کا استعمال کے ساتھ ہی لغوی ومجازی معنی میں ان کا استعمال، تراکیب سازی، مضمون آفرینی، تخلیقی معانی ،الفاظ کے حسی وتخلیسی استعمال کے تمام انداز، اطوار غرض کہ وہ سب کچھ اس کے دائرے میں آجاتا ہے جو نثر کی زبان کے مقابلے میں اس کے امتیاز وانفرادیت کا باعث ہوتا ہے ۔ جب اس ''سب کچھ'' کو ہم نئی غزل میں دیکھتے ہیں تو ہمیں ایک بالکل بدلی ہوئی دنیا نظر آتی ہے اور ہم ایک خوشگوار اور حیرت انگیز جمالیاتی تجربے سے دو چار ہوتے ہیں ۔نئی غزل کی یہ بدلی ہوئی دنیا میرے نزدیک جدیدیت کی سب سے بڑی دین ہے، گرچہ جدیدیت کی کچھ باتوں سے ہم اختلاف کرسکتے ہیں لیکن جدیدیت کا کٹر مخالف بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کرسکتا کہ اس نے زبان اور اس کے تخلیقی استعمال کو ایک نیا شعور عطا کیا اور اُردو شعر و ادب اور اس کے تخلیقی استعمال کے وسیع امکانات سے روشناس کیا ہے اور اس طرح اس نے اُردو غزل کے سر سے محدودیت اور مردہ روایات کی اسیری کا الزام ہٹا دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جدید غزل کے ابتدائی دور میں غزل کو ایک بالکل نیا رنگ وآہنگ دینے اور نئے ذائقے سے آشنا کرنے کی غرض سے زبان کو شکست وریخت کے جس عمل سے گزرنا پڑا اس میں وہ انتہا پسندی کا بھی شکار ہوئی ۔ ایک طرف اینٹی غزل کی شکل میں سنجیدہ اور مزاحیہ کی حدِّ فاصل ختم ہوگئی اور غزل نے ہزل کی صورت اختیار کرلی ۔ دوسری طرف زبان کے تخلیقی استعمال کے نام پر لفظ کو علامت کا روپ دینے اور گنجینہ معنی کا طلسم بنانے کی دھن میں شعرا کثر گنجلک اور بے معنی ہوکر رہ گیا ۔ چند الفاظ وعلائم کو فارمولا بنا کر غزلیں تیار کرنے کی روش کی بدولت جدید غزل خود ایک نئے انداز کی یکسانیت اور محدودیت کی روایت قائم کرتی نظر آنے لگی لیکن غزل نے جلد ہی اس بے راہ روی سے نجات حاصل کرلی ۔آج غزل کی زبان و

بیان میں ایک متوازن اور سنبھلی ہوئی کیفیت نظر آتی ہے ۔ اس نے راست اور بے تکلف زبان میں رمزیہ انداز پیدا کرنے کا سلیقہ سیکھ لیا۔اس طرح آج کی غزل نے پرانی غزل کے ساتھ ایک صحت مند انداز سے رشتہ جوڑا ہے۔غزل رمز وایما کی زبان تو پہلے ہی بولتی تھی۔ اب اس کا لہجہ زیادہ شخصی اور غیر رسمی ہوگیا ہے، کیونکہ آج کا شاعر ایک نئی حسیت کا مالک ہے ۔ اس کا طرزِ احساس اور انداز نظر انفرادیت کا حامل ہے۔ چونکہ وہ اَن دیکھی دنیاؤں کی سیر کرنا چاہتا ہے اور دیکھی ہوئی دنیاؤں کو نئے انداز سے دیکھنا چاہتا ہے۔اس لیے اس اظہار کا اسلوب و پیرایہ بھی نیا اور بدلا ہوا ہے اور یہ نیا اور بدلا ہوا انداز و اسلوب عبارت ہے اس کھردری، بے تکلف ، غیر رسمی وغیر آرائشی زبان میں تہہ دار معانی کی ترسیل سے، جو آج کی غزل کا امتیازی وصف ہے۔

ما قبل ''مابعدجدیدت''

جدیدیت، جدید پرستی، جدید کاری

(Modernity, Modrenism, Modrenization)

''ارد و ادب میںخلط ملط اند از سے استعمال ہونے والی تین

مختلف المعنی ادبی اصطلا حیں''☆

جدیدیت کی ابتدا مغرب سے ہوئی، جب جدیدیت (Modernity) کا شعور لوگوں میں پیدا ہو رہا تھا، تب مغرب میں اس سے ملتی جلتی ایک اور اصطلاح بھی رائج تھی، جو ''جدت پرستی'' یا ''جدید پرستی'' (Modernism) کے نام سے موسوم تھی۔

معروف تنقید نگار modernity سے کیا مراد لیتے ہیں؟ ملاحظہ کیجئے:

پروفیسر آل احمد سرور رقمطراز ہیں:

''Modernity کو جدیدیت اور Modernism کو میں جدت پرستی کہوں گا'' [1]

ڈاکٹر ممتاز الحق اس تعلق سے لکھتے ہیں:

''ایک فلسفے کے طور پر جدیدیت کی ابتداء مغرب میں ہوئی، اُس وقت وہاں جدیدیت (Modernity) سے ملتی جلتی ایک اور اصطلاح جدید پرستی بھی رائج تھی'' [2]

یوسف جمال خواجہ یوں لکھتے ہیں:

''جدیدیت (modernity)،

☆ ڈاکٹر عرفان عالم اَسسٹنٹ پروفیسر، نظامتِ فاصلاتی تعلیم کشمیر یونیورسٹی، سرینگر

جدید پرستی(Modernism) سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر مفہوم رکھتی ہے''۔ [۳]

پروفیسر آل احمد سرور، ڈاکٹر ممتاز الحق اور یوسف جمال خواجہ کے ان بیانات کے تناظر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''جدیدیت'' کے معنی انگریزی زبان میں ''ماڈرنزم'' (Modernism) کے بجائے ''ماڈرنٹی''(Modernity) اس لیے رکھا گیا ہے، کیوں کہ اسی زمانے میں جب جدیدیت کی ابتداء مغرب میں ہو رہی تھی، اس سے ملتی جلتی ایک اور اصطلاح ''جدت پرستی'' یا ''ماڈرنزم'' (modernism) وہاں پر پہلے سے ہی رائج تھی، جدیدیت ایک نئی چیز تھی جس کا جدت پرستی سے دور کا بھی تعلق نہیں تھا۔ کیونکہ بقول یوسف جمال خواجہ، ''جدیدیت، جدت پرستی سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر مفہوم رکھتی ہے''۔ یہی وجہ ہے کہ اس کو ایک الگ نام ماڈرنٹی (modernity) دیا گیا ہے۔ اس کو اور بہتر انداز میں پروفیسر مشیر الحق نے یوں سمجھایا ہے:

''ماڈرن (Modern) کے مفہوم کو ہم اردو میں عام طور سے 'جدید' کے لفظ سے ادا کرتے ہیں۔ اور اسی کی پیروی میں ''ماڈرنزم'' (Modernism) تجدید پسندی اور ''ماڈرنسٹ'' (modernist) تجدد پسند بن جاتا ہے، اس انداز پر اگر ہم ماڈرنٹی (Modernity) کے لئے اردو کا کوئی لفظ ڈھالنا چاہیں تو وہ جدیدیت ہوگا''۔ [۴]

اس طرح اب ہم یہ بات سمجھ سکتے ہیں کہ کیوں کر ''ماڈرنٹی'' کے لئے ''جدیدیت'' کا لفظ اردو میں ڈھالا گیا۔ چوں کہ اردو ایک نئی زبان ہے، جس کی عمر تقریباً تین چار سو سال سے زیادہ کی نہیں ہے۔ اس نے تقریباً تمام بڑی زبانوں جیسے عربی، فارسی، ہندی، سنسکرت اور انگریزی وغیرہ سے اثر قبول کیا ہے۔ جب اردو کے الفاظ مُرتب ہو رہے

تھے،تب اس کے مولفین نے اس کے معیار کو مدنظر رکھتے ہوئے الفاظ کے مترادفات کو بڑی دیدہ ریزی اور سوچ سمجھ کر برتنے کی کوشش کی، یہی وجہ ہے کہ یہ کم عمر زبان بہت جلد مقبول ہو گئی۔ جیسے انگریزی کا ایک لفظ سیولیزیشن (Civilization) ہے،اس کا مترادف اردو میں 'تہذیب' رکھا گیا، جو اس کے ترجمہ کاروں کی دانشمندی کا پکا ثبوت ہے' یہی وجہ ہے جب لفظ ''ماڈرنٹی'' (Modernity) کے لیے اردو مترادِف برتنا پڑ گیا ہوگا،تو اس کے وسیع اور ہمہ گیر معنی کو نظر میں رکھتے ہوئے اور ماڈرن (Modern) کے معنی ''جدید'' اور ''ماڈرنزم'' (Modernism) کے معنی جدت پرستی کو ذہن میں رکھتے ہوئے اور اس کو اردو زبان و ادب میں اُسی معیار پر لانے کی خاطر جو اس کو انگریزی میں حاصل ہے، اس کے لیے ایک وسیع اور ہمہ گیر معنی والا مترادف ''جدیدیت'' سے بہتر اور کوئی لفظ نہیں پایا گیا ہوگا۔ کیوں کہ لفظ جدیدیت میں فلسفے کو بہتر ڈھنگ سے پیش کرنے کی پوری صلاحیت موجود ہے، یہی وجہ ہے کہ ماڈرنٹی (Modernity) کے لیے لفظ ''جدیدیت'' اردو میں ڈھالا گیا۔

راقم الحروف پہلے بھی عرض کر چکا ہے کہ ''جدیدیت'' کی ابتداء مغرب سے ہوئی، جب ''جدیدیت'' یا ماڈرنٹی'' (Modernity) کا شعور لوگوں میں پیدا ہو رہا تھا، تب مغرب میں اس سے ملتی جلتی ایک اور اصطلاح بھی رائج تھی جسے ''جدت پرستی'' (modernism) کہا جاتا تھا، مگر دونوں اصطلاحوں میں کافی فرق ہے اور دونوں کے معنی اور نظریاتی دھارے مختلف سمتوں میں بہتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ لغوی اور صوتی اعتبار سے مماثلت کی حامل یہ دو اصطلاحیں کئی سطحوں پر متضاد ہیں۔

پروفیسر آل احمد سرور اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''جدیدیت یا (Modernity) کو سمجھنے کے لیے سب سے پہلے ہمیں

Modernity اور Modernism میں فرق کرنا پڑے گا، Modernity کو میں جدیدیت اور modernism کو میں جدت پرستی کہوں گا۔ جدت پرستی میں دو پہلو ایسے ہیں جنہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ اول تو یہ اصطلاح ابتداء میں کلیسا کے حلقوں میں مذہبی اصلاح کے لیے استعمال کی گئی، جس میں روایت کے بجائے عقل پر زیادہ زور تھا۔ دوسرے اس میں جدیدیت کے علاوہ موجودہ دور کے سائنسی یا صنعتی کمالات ،تیکنولوجی کی پرستش اور جدید نظریات کی آنکھ بند کر کے تقلید کا پہلو بھی ہے اور نئے کی اس لیے ستائش ہے کہ وہ نیا ہے۔'' ۵

پروفیسر آل احمد سرور کے اس بیان کے تناظر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''جدیدیت'' (Modernity) اور ''جدت پرستی'' (Modernism) دو الگ الگ اور مختلف اصطلاحیں ہیں، جدیدیت کو سمجھنے سے پہلے جدت پرستی کو سمجھنا بے حد ضروری ہے ،پروفیسر آل احمد سرور نے (Modernism) کو جدت پرستی کا نام دیا ہے اور اسے مندرجہ ذیل دو حصوں میں تقسیم کیا ہے:

۱۔ جدت پرستی کی اصطلاح ابتداء میں کلیسا کے حلقوں میں مذہبی اصلاح کے لیے استعمال کی گئی جس میں روایت کے بجائے زیادہ زور عقل پر تھا۔

۲۔ جدت پرستی میں جدیدیت کے علاوہ موجودہ دور کے سائنسی یا صنعتی کمالات تیکنالوجی کی پرستش اور جدید نظریات کی آنکھ بند کر کے تقلید۔

سب سے پہلی بات جو یہاں پر جدت پرستی کے لیے نمایاں ہو رہی ہے، وہ ہے'' مذہبی اصلاح'' اور دوسرے'' آنکھ بند کر کے نئے یا جدید

نظریات کی تقلید‘‘۔ یہاں پر اگر اس کو سمجھنے کی کوشش کی جائے ،تو پتہ چلتا ہے کہ اس کا ایک مخصوص نظریہ ہے، جناب ممتاز حسین اس کو ادبی نظریہ کے بجائے تاریخی نظریہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’ہر چند کہ لغوی حیثیت سے ’جدید‘ کے معنی نئے کے ہیں، لیکن اصطلاحی معنی مختلف ہیں، اس کا ایک تاریخی حوالہ ہے۔ تاریخ کا کوئی بھی طالب علم جانتا ہے کہ ماڈرن یورپ کے کیا معنی ہیں۔ یہ لفظ سترھویں صدی کے اس یورپ کے بارے میں استعمال کیا جاتا ہے، جس نے نشاۃ ثانیہ اور پروٹسٹنٹ تحریک کے جلو میں نئے سائنسی علوم و فنون سے استفادہ کرتے ہوئے قدیم جاگیردارانہ عہد کے نہ صرف سکونی تصور حیات و کائنات کو رد کر دیا تھا، بلکہ استناد پرستی کے خلاف انفرادی ضمیر اور عقل کی پرستش شروع کر دی تھی۔‘‘ [۶]

ایک زمانہ تھا جب عیسائیت میں زبردست تنگ نظری تھی اور کلیسا کو کامل اختیارات حاصل تھے، عیسائیوں کو جو ارتداد کا شکار ہوتے تھے سخت، ترین عذاب کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ اس کی ابتداء پوپ گریہ گوری نہم کے عہد میں ہوئی، جنہوں نے جنوبی فرانس کے ایک خفیہ مرتد گروہ کے بارے میں تحقیق کا حکم دیا۔ وہ کام جو مقامی پادری کرتے تھے، وہ خود پوپ نے اپنے ہاتھ میں لے لیا، اس کے بعد سے احتساب کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ پوپ کا مقرر کیا ہوا محتسب جب کسی جگہ جاتا وہاں تمام مرتدوں کو اس کا موقع دیا جاتا تھا کہ وہ اپنے گناہوں کا اقرار کریں۔ اقبال جرم کرنے والوں کو تھوڑی سی سزا دی جاتی، لیکن جو اقرار نہ کرتے، اُن کے خلاف تحقیق شروع ہوتی۔ مرتدوں کو ان کا نام نہیں بتایا جاتا تھا، جو اُن پر الزام لگاتے تھے۔ ۱۲۵۴ء کے بعد اس میں ایک نیا رنگ آ گیا اب مُرتد کو خود جواب دینا پڑتا تھا، وہ کوئی

وکیل نہیں رکھ سکتا تھا، البتہ سزا کے خلاف پوپ کے یہاں اپیل کر سکتا تھا۔ یہ مقدمات خفیہ ہوتے اور مجرموں کو سخت سے سخت سزا دی جاتی تھی۔ ان کی جائیداد ضبط کر لی جاتی، بعض صورتوں میں مرتد کو زندہ جلایا جاتا تھا۔ شروع میں یہ صرف جنوبی فرانس تک محدود تھا لیکن بعد میں شمالی اٹلی، جرمنی وغیرہ میں بھی پھیل گیا اور یہ طریقہ انیسویں صدی تک باقی رہا۔ احتساب کی ان سزاؤں میں ہسپانیہ سب سے زیادہ مشہور تھا۔ ۱۲۷۸ء میں وہاں کے ایک بادشاہ فرڈیننڈ اور اس کی ملکہ نے پوپ کو بالائے طاق رکھ کر، احتساب کے یہ اختیارات اپنے ہاتھ میں لے لیے، اس احتساب کا مقصد دراصل یہ تھا کہ اُن مسلمانوں کا پتہ لگایا جائے جنہوں نے عیسائیت خلوص کے ساتھ قبول نہیں کی۔ بلکہ جبر و خوف کی وجہ سے عیسائی بنے اور پھر اُن کو زبردست سزا دی جاتی۔ اُن کے بچے اُن سے چھین لیے جاتے اور اُن کو زندہ جلایا جاتا تھا، یہاں تک کہ اُن کی عورتوں کے ساتھ بدسلوکی کی جاتی تھی۔

جیسا کہ مذکور ہوا ہسپانیہ، جرمنی، اٹلی، فرانس، برطانیہ جیسے ممالک میں پادریوں کو نہایت ہی اہم ترین اختیارات حاصل تھے۔ وہ جس کو چاہتے سزا دے سکتے تھے۔ استناد پرستی کا ایک عجیب وغریب رواج ان پادریوں نے رائج کیا تھا۔ جو کوئی شخص اثر ورسوخ والا ہوتا یا جس کے پاس روپے پیسے یا کوئی دھن دولت جیسے سونا، چاندی، ہیرے وغیرہ ہوتے، وہ اپنی اس دھن و دولت کو کسی گرجا کے پادری کو دیتا اور بدلے میں جنت کی سند حاصل کرتا تھا۔ یعنی پوپ یا باقی پادریوں کو حق حاصل تھا کہ وہ کسی بھی ایسے شخص کو جنت کی سند عطا کرتے، جس کے پاس دھن و دولت ہوتی تھی، جو ایک بے وقوفانہ فعل تھا اور کوئی بھی عقل مند انسان اس کو بے وقوفی کے سوا کچھ نہیں کہے گا۔ اس کے علاوہ بھی بہت سے ایسے کام تھے، جو استدلال اور منطق کی کسوٹی پر کھرا اُتر نہیں سکتے تھے، مگر اُن میں کلیسا کا

کردار اہم ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اٹھارہویں صدی کی آخری دھائی اور انیسویں صدی کے اوائل میں اس بدعت اور غیر استدلالی نظریے کے خلاف تحریک چلی اور جو بعد میں یعنی انیسویں صدی کے اواخر تک ماڈرنزم (Modernism) کے نام سے مقبول ہوتی گئی۔ جیسا کہ ڈاکٹر ممتاز الحق لکھتے ہیں:

''ایک فلسفے کے طور پر جدیدیت کی ابتداء مغرب میں ہوئی، اس وقت وہاں جدیدیت (modernity) سے ملتی جلتی ایک اور اصطلاح جدید پرستی (modernism) بھی رائج تھی۔ جدید پرستی کی اصطلاح کا استعمال اُنیسویں صدی کے اواخر میں پروٹسٹنٹ عیسائیت کے ایک طبقے میں زور پکڑتی ہوئی لبرل تحریک کے لیے ہوتا تھا اس طرح جدید پرستی کا تعلق عیسائیت کے جدید تصور سے ہے۔ جب کہ جدیدیت کا مفہوم زیادہ وسیع اور ہمہ گیر ہے۔ اس کے دائرے میں مذہب ہی نہیں بلکہ پوری زندگی آجاتی ہے اور یہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ جدید تصورات کو زندگی کے ہر شعبہ میں ترجیح دی جانی چاہئے۔'' [۷]

عیسائی مذہب میں ہونے والی اندھی تقلید اور بدعات کے خلاف ایک آواز، جو انیسویں صدی میں اُٹھی تھی، آہستہ آہستہ انیسویں صدی کے اواخر میں ایک تحریک بن کر سامنے آئی اور جس نے عیسائی کلیسا کو کئی اور حصوں میں تقسیم کیا، اس کا مقصد صرف اور صرف عیسائی حلقوں میں مذہبی اصلاح کرنا تھا اور نئے یا جدید نظریات کی آنکھ بند کر کے تقلید کرنا تھا اور اس کا تعلق صرف مذہب سے تھا، نہ کہ زندگی کے باقی شعبہ جات سے، یہ تحریک مذہب میں اندھے قانون کے خلاف تھی، کیوں کہ اسے باقی مذاہب کے مقابلے میں عیسائیت کی ساخت کو بُری طرح

نقصان پہنچ رہا تھا۔ یہی وجہ تھا کہ اس کے خلاف احتجاجی اُٹھ کھڑے ہوگئے اوران کواحتجاجی عیسائی یا پروٹسٹنٹ کرسچن (Protestant Christian) کا نام دیا گیا اور آہستہ آہستہ یہ ایک تحریک میں تبدیل ہوتی گئی اور انہوں نے اپنا ایک الگ کلیسا پروٹسٹنٹ چرچ (Prostentant Church)یا احتجاجی کلیسا اختیار کیا۔ ۱۵۲۹ء میں عیسائی مذہبی رہنماؤں کی ایک کانفرنس میں اکثریت نے یہ فیصلہ کیا کہ اب عیسائی مذہب میں کسی قسم کی تجدید کی اجازت نہیں دی جاسکتی ۔لیکن کلیسا کی غلط کاریوں اور مذہب میں بڑھتی ہوئی خرابیوں اور بدعات کے خلاف ایک جماعت نے اجتہاد پر زور دیا اور یہی اجتہاد چاہنے والے پروٹسٹنٹ کہلانے لگے۔ یہ مذہب عام طور پر رومن کیتھولک اور دوسرے عیسائی مذہب سے الگ سمجھا جاتا ہے۔شروع میں اس کی خصوصیت یہ تھی کہ اسے بائبل پر پورا اعتقاد تھا اور یہ مانا جاتا تھا کہ وہی سچائی کو آشکار کرنے کا واحد وسیلہ ہے۔اس مذہب کے تمام پیروؤں کو مذہب کی تفسیر کرنے کا یکساں حق دیا ہے۔ یعنی ہر پیرو ایک پادری بھی ہے ،ساتھ ہی ہر انسان صرف خدا پر عقیدے کے ذریعہ سے ہی تعلق قائم کرسکتا ہے، نہ کہ چرچ کے بنائے ہوئے اصولوں کی مدد سے۔ اس فرقہ میں دینیات کی کتابوں پر توجہ کم دی جاتی تھی، اس پروٹسٹنٹ تحریک کے بھی آہستہ آہستہ فرقے ہوتے گئے اور ان کا ماڈرنزم (modernism) کا نظریہ کئی اورنظریوں میں تبدیل ہوتا گیا اور اس کے کئی الگ ہوئے فرقوں میں ایک فرقہ مقبول ہوگیا جس نے اپنا الگ کلیسا بنایا۔جس کو میتھو ڈسٹ چرچ (Methodist) Church کا نام دیا گیا۔ یہ پروٹسٹنٹ عیسایئوں کی وہ شاخ ہے، جس میں عیسائی مذہب کے نظریوں اور طریقوں اور عبادت کے بارے میں جان وزلے(John Wesley) کی تعلیمات کی پیروی کی جاتی ہے، جان وزلے اور اس کے

بھائی چارلس نے کچھ ہم خیال لوگوں کو لے کر ایک گروہ بنایا۔ انہوں نے یہ عہد کیا کہ وہ اپنی زندگی اور مذہبی مطالعہ کو قائدے اور اصول (Rule and Method) کے مطابق ڈھالیں گے اور اسی وجہ سے ان کا نام ''میتھوڈسٹ'' (Methodist) پڑ گیا اور ان کا نظریہ یا فلسفہ '' میتھوڈازم''(Methodism) کے نام سے مشہور ہو گیا۔ میتھوڈازم (methodism) کا فلسفہ بھی پروٹسٹنٹ فلسفے کا ایک پہلو ہے۔ پروٹسٹنٹ کا فلسفہ مذہبی حلقوں کی اصلاح اور سائنس اور تیکنالوجی کی آنکھ بند کر کے تقلید ہے۔ اس فلسفہ یا نظریہ کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں ابھری ہوئی وہ لبرل تحریک، جس نے احتجاجی عیسائیت کے ایک طبقے میں جنم لیا، ''جدید پرستی'' یا ''جدت پرستی'' یا ''ماڈرنزم''(Modernism) کہلاتی ہے[8] جیسا کہ خواجہ یوسف جمال لکھتے ہیں:

''جدید پرستی''(modernism) کا لفظ، موجودہ مفہوم میں سب سے پہلے انیسویں صدی کے آخری دہے میں قدامت پسند کیتھولک کلیسا کے حلقوں میں استعمال کیا گیا۔ اس لفظ سے وہ ابھرتی ہوئی لبرل تحریک مُراد لی جا رہی ہے، جو پروٹسٹنٹ عیسائیت کے ایک طبقہ میں زور پکڑ رہی تھی، اسی طرح جدید پرستی کو مذہب کی کائنات سے جوڑ دیا گیا تھا۔ اگر چہ اس لفظ کا استعمال کبھی بھی خالص مذہبی مفہوم میں محدود نہیں رہا، لیکن جدید پرستی سے بالعموم مذہبی جدیدیت یا عیسائیت کا جدید تصور ہمیشہ کسی نہ کسی طرح منسلک رہا ہے۔ جدیدیت (modernity)، جدید پرستی (modernism) سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر مفہوم رکھتی ہے''۔ [9]

مندرجہ بالا نظریات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ

جدت پرستی یا جدید پرستی (Modernism) دراصل اُن رسومات یا بدعات اور متعصب نظریات کے خلاف ایک تحریک تھی جو مذہبی حلقوں (عیسائیت کے حلقوں) میں ہوتی رہی ہے اور یہ تحریک آہستہ آہستہ مقبول ہوتی گئی مگر اس نظریہ کا تعلق صرف مذہب سے تھا، نہ کہ زندگی کے باقی معاملات یا شعبہ جات سے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نظریہ تنگ نظری کے خلاف شروع ہوا تھا، جو خود تنگ نظری کی وجہ سے ''جدیدیت'' کے مقابلے میں بالکل ناکام رہا۔ جدیدیت ہمہ گیریت اور وسعت نظری کی وجہ سے جدت پرستی سے کافی وسیع اور ہمہ گیر مفہوم رکھتی ہے، جدت پرستی کو ایک مسلک قرار دیا گیا اور جدیدیت ایک خصوصیت ہے، جدت پرست ہر نئی چیز کی بڑی قدر کرتا ہے اور ہر پُرانی چیز کو ناپسند، اس کے بجائے جدیدیت ایک مظہر ہے، جس کے اچھے پہلو بھی ہیں اور بُرے بھی، یہ پرانی چیزوں کو ناپسند نہیں کرتی، بلکہ اُن سے گرد و غبار اُٹھا کر اُن کو آگے لے آتی ہے۔ مشرقی جدیدیت اگرچہ کافی حد تک مغربیت سے مشابہت رکھتی ہے، مگر مغربیت نہیں ہے۔ اِسے مشہور نقاد پروفیسر آل احمد سرور نے ایک مغربی نقاد وِٹ فوگل (Wit Fogel) کے حوالے سے نہایت بہتر طریقے سے یوں سمجھایا ہے:

> ''جدیدیت کے عمل کو میں جدیدکاری کہوں گا۔ جدیدکاری (modernization) کو مغربیت (Westernization) کے مترادف سمجھا گیا ہے۔ جدیدکاری بڑی حد تک مغرب کے راستے پر چلنے کا نام ہے، مگر دونوں ایک ہی چیز نہیں ہے۔ جیسا وِٹ فوگل نے کہا ہے 'ہم جدیدکاری اور مغربیت کو ایک لکیر کی طرح شروع ہو کر الگ اور متوازی خطوط کا نام بھی دے سکتے ہیں'۔ بہرحال یہ واقع ہے کہ عام طور پر دونوں کو ایک ہی

چیز سمجھ لیا گیا ہے اور اسی وجہ سے بہت سے مسائل پیدا ہو گئے ہیں''۔[۱۰]

جدید کاری اور جدیدیت دونوں ایک دوسرے کے قریب ہیں، مترادف نہیں، قریب کیسے ہیں اور مترادف کیسے نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ شرق و غرب میں علمی، ادبی اور سائنسی ترقی کی رفتار کے تعلق سے کافی حد تک مغائرت ہے۔ اس بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت مشرق میں مغرب کے مقابلے میں کمزور ہے۔ مانا کہ یہ مغرب میں تیار ہوئی اور وہی سے پل بڑھ کر مشرق میں داخل ہوئی، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہ مغربیت کے مترادف ہے۔ مغرب نے ازمنہ وسطیٰ میں ہسپانیہ (جنہوں نے اپنا سارا علم عرب سے حاصل کیا تھا) سے بہت سارا علم حاصل کیا تھا اور انہوں نے یہ کبھی نہیں کہا کہ مغربیت، عربیت کے مترادف ہے۔ جدید کاری (modernization) جیسے پروفیسر آل احمد سرور نے مغربیت (Westernization) کے راستے پر چلنے کا نام دیا ہے۔ دراصل جدید کاری عمرانیات (Sociology) کی ایک ایسی اصطلاح ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ ترقی پذیر ممالک سماجی تبدیلی کے ذریعے سے اپنے اندر ترقی یافتہ ممالک کے اوصاف پیدا کرنے کی کوشش کریں۔ گو کہ جدید کاری کے لوازم اور جدیدیت کے معیار کے باب میں کوئی متفقہ رائے نہیں ملتی، تاہم اس کے ماہرین کی تصنیفات کی روشنی میں اس کے چند بنیادی نکات درج ذیل ہیں:

۱۔ جدیدیت کی ایک خاص صفت یہ ہے کہ ملکی معیشت میں کسی نہ کسی حد تک مستقل ترقی کا عمل جاری رہتا ہے۔ یا کم از کم اتنی ترقی ہوتی ہے کہ اس سے پیدائش وصرف میں مستقل اضافہ ہوتا رہتا ہے۔

۲۔ سیاسی نظام عوامی شرکت پر مبنی ہوتا ہے، یا کم از کم مقنّنہ (قانون ساز اسمبلی یا Legislature) سطح پر عوامی نمائندگی

پائی جاتی ہے۔

۳۔ قومی تہذیب و ثقافت میں لا مذہبیت اور عقلیت پسندی کے اصول کار فرما ہوتے ہیں۔

۴۔ معاشرہ میں نقل وحرکت کی آزادی کا فروغ یعنی ہر شخص کو جسمانی، سماجی اور نفسیاتی طور پر نقل وحرکت کی مکمل آزادی حاصل ہوتی ہے۔

۵۔ مذکورہ بالا نکات کے مطابق افراد کے رجحانات اور رویوں میں تبدیلی ہو، تا کہ وہ تبدیل شدہ معاشرتی نظام میں بہتر طور پر کام کرسکیں۔ [۱۱]

مندرجہ بالا نکات عمرانیات (Sociology) نے جدید کاری اور جدیدیت کے متعلق تجویز کیے ہیں، مگر خود یہ رائے رکھتی ہے کہ دونوں کے باب میں کوئی اتفاق نہیں ملتا۔ ایک بات یہاں یہ ثابت ہوتی ہے کہ اگر جدید کاری کا مفہوم اور مطلب یہ ہے کہ ترقی پذیر ممالک اپنے اندر تبدیلی اور ترقی یافتہ ممالک کے اوصاف پیدا کریں، تو اسے مغربیت کیسے قرار دیا جا سکتا ؟ کیوں کہ مغرب تو دن دگنی اور رات چگنی ترقی کر رہا ہے اور ترقی پذیر ممالک ان کی ترقی دیکھ رہے ہیں، مگر ترقی کے سامان، مشینیں، آلات اور دیگر وسائل غریبی کی وجہ سے خرید نہیں سکتے اور ترقی یافتہ ممالک ایک ایک چیز ترقی پذیر ممالک کو اتنے موٹے داموں فروخت کرتے ہیں کہ اگر وہ خریدنا بھی چاہیں، تو خرید نہیں سکتے۔ امریکہ تو خود ایک سپر پاور ملک ہے، لیکن کسی اور ملک کو سپر پاور بننے کی اجازت نہیں ہے، اپنی ترقی کے لیے اور جدید مسائل سے نمٹنے کے لئے ترقی یافتہ ممالک خصوصاً برطانیہ اور امریکہ نے تو کب کی ایٹمی بجلی بنائی اور یورینیم کی افزودگی کا حق صرف ان ترقی یافتہ ممالک کو حاصل ہے، اگر ایران یورینیم کی افزودگی سے ایٹمی بجلی تیار کرنے کی کوشش کرتا ہے، تو اس کے خلاف جنگ کرنے کی دھمکی دی

☆ اختر شاہ جہاں پوری، رنگین چوپال، شاہ جہاں پور، اُتر پردیش
☆ ڈاکٹر فرید پربتی، ایسوشیٹ پروفیسر، ادارۂ اقبالیات، کشمیر یونیورسٹی

جاتی ہے، اسی طرح اگر کوئی ترقی پذیر ملک اپنے دفاع کے لیے کوئی ہتھیار بنانا چاہتا ہے، تو اُسے نام نہاد عالمی طاقتیں یہ کہہ کر روکتی ہیں کہ یہ عالمی امن کے لیے خطرہ ہے، جب کہ خود اُن کے پاس ایسے زبردست ہتھیار اور خصوصاً تباہ کُن ایٹمی مزائل وغیرہ موجود ہیں، جو اُن کے مطابق عالمی امن کے لیے خطرہ نہیں۔ ایٹمی ہتھیار خود مغرب بنا سکتا ہے، مگر ایٹمی بجلی مشرق نہیں بنا سکتا، ۔نعرہ بازی اور غلط پروپیگنڈہ سے ایسی چیزیں حاصل نہیں ہوتیں بلکہ یہ عملی جامہ پہنانے سے حاصل ہوجاتی ہیں۔

ان معنوں میں ہم جدیدکاری کو کسی حد تک جدیدیت تو کہہ سکتے ہیں، مگر مغربیت نہیں کیوں کہ مغربیت متعصب اور تنگ نظری کا ایک نام ہے اور جدیدیت ایک وسیع، ہمہ گیر اور روشن خیال نظریہ ہے ، جو کسی کی جائیداد نہیں، اس لیے ہمیں جدیدیت کو مغربیت کے مترادف ٹھہرانے کی ضرورت نہیں ہے۔ ہاں یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ نظریہ مغرب میں پروان چڑھا اور اس نظریہ کی بدولت وہ ترقی کی نئی راہیں تلاش کرنے میں کامیاب بھی ہوئے۔ جہاں مغربیت، مغرب کے نقش قدم اور ان کے طور طریقے پر چلنے کا نام ہے۔ وہیں جدت پرستی عیسائی کے حلقوں میں مذہبی اصلاح یا جدید تصور کا نام ہے، جس کے ذریعے انہوں نے اپنے مذہب کے اصول وشرائط میں ترمیم یا نرمی کر کے اسے Liberalize کیا۔ بہ الفاظ دیگر اس میں سے پابندیاں ہٹا کر تعصب اور ضد کو ختم کرنے کی کوشش پر زور دیا۔ جس کی وجہ سے ان کے مذہب میں بقول ان کے، رواداری، آزاد خیالی اور بے تعصبی پیدا ہوئی۔ گویا کہ مذہب میں عقلیت پسندی سے کام لیا گیا، اس کے علاوہ جدت پرستی ہمیں سائنس اور تیکنالوجی کی آنکھ بند کر کے تقلید بھی سکھاتی ہے۔ جدت پرستی اور مغربیت کے بعد جدید کاری بھی ایک فلسفہ ہے، جسے جدیدیت سے جوڑا جارہا ہے۔ اس کے بارے میں یہ معلوم ہوا ہے کہ یہ عمرانیات (Sociology)

☆ رؤف خیر، قلعہ گولکنڈہ، حیدرآباد

کا ایک شعبۂ فکر ہے، جو جدیدیت سے متاثر ہے، نہ کہ جدیدیت اس سے متاثر اور اس علم کی سرحدیں سماج تک محدود ہیں۔ جبکہ جدیدیت ایک آفاقی موضوع ہے، جو زندگی کے تمام شعبہ جات کو محطوی ہے۔

اردو ادب میں استعمال ہو نے والی یہ اصطلاحیں ''جدت پرستی'' (Modernism) ،''جدیدکاری'' (Modernization)، ''مغربیت'' (Westernization) اور ''جدیدیت'' (Modernity) مختلف معنی ومفہوم کی متحمل ہیں، اکثر لوگ ان اصطلاحات کو خلط ملط طریقے سے استعمال کرتے ہیں، جن میں اکثر بڑے ادیب بھی شامل ہیں، ہمیں چاہئے کہ ہم ادبی اصطلاحات کو صحیح طریقے سے استعمال کریں اور آنے والی نسل کی صحیح رہنمائی کریں۔ یہی مابعد جدیت میں جانے کا صحیح طریقہ ہے اور مابعد جدیدیت سے پہلے کے زمانے کو سمجھنے کا صحیح طریقہ۔

حوالہ جات:۔

۱۔ جدیدیت اور اقبال، مرتب: آل احمد سرور،ص۱۷۔

۲۔ جدید غزل کا فنی،سیاسی اور سماجی مطالعہ، ص۱۴۔

۳۔ جدیدیت اورادب،مرتب:آل احمدسرور، ص۲۹۔

۴: جدیدیت اور اقبال، مرتب: پروفیسر آل احمدسرور،ص۴۷۔

۵: ایضا۔ص۱۷۔

۶: سہ ماہی ''فنون''،جدید غزل نمبر،جلداول، جنوری۱۹۶۹ء،ص۳۲۔

۷: جدید غزل کا فنی، سیاسی اور سماجی مطالعہ، ص۱۴۔

۸: راقم الحروف نے مندرجہ بالا دلائل کو پیش کرنے کے لیے جامع اُردو انسائیکلو پیڈیا،۳،سماجی علوم سے خاصا استفادہ کیا ہے۔

۹: جدیدیت اور اقبال، مرتب: آل احمد سرور،ص۱۷۔۱۸۔

۱۰: جدیدیت اور اقبال، مرتب: آل احمد سرور،ص۲۰۔

۱۱: جامع اُردو انسائیکلو پیڈیا،۳،سماجی علوم،ص ۲۲۰۔

☆عطاعابدی،معرفت بُک ایمپوریم،اُردو بازار،سبزی باغ،پٹنہ،بہار

آن لائن تعلیم: مسائل وامکانات

(تغیر پذیر دنیا میں فاصلاتی نظامِ تعلیم پر ایک نظر)

تعلیم کسی قوم کی تقدیر سجاتی اور سنوارتی ہے۔ یہ انسانی وسائل کی ترقی میں معاون ہونے کے ساتھ ساتھ قوم کی اقتصادی حالت میں بھی تبدیلی کی ضامن ہوتی ہے۔ کمرۂ جماعت (Class Room) پر مشتمل تعلیم کا روایتی ڈھانچہ صدیوں پہلے معرض وجو میں آیا اور اس نے بہت سارے ارتقائی ادوار سے گزر کر ترقی کی منزلیں طے کیں۔ تاہم گذشتہ دس برسوں میں تعلیم فراہم کرنے کیطور طریقوں میں اطلاعاتی تکنالوجی کے طفیل ڈرامائی انداز میں تبدیلی آئی ہے۔ فاصلاتی نظامِ تعلیم جو کہ رسمی اور ہمہ وقتی تعلیم کا متبادل ہے کو زیادہ سے زیادہ پُرکشش اور جاذب توجہ بنانے کے لیے ٹیلی مواسلات کے مضبوط اور موثر وسائل اختیار کیے گئے۔ ای۔میل، ٹیلی کانفرنسنگ، بیش متنی (Hyper text) اور کمرۂ جماعت میں عملی طور پر کام کرنے کے طریقہ کار نے فاصلاتی نظامِ تعلیم کی

☆ مکالہ نگار: دیو پربسو، سد پتا بنرجی، روپک گوسوامی/مترجم: محمد الطاف

ماہیت اور اس کے معیار کو اور بھی بہتر بنا دیا ہے۔ روایتی طور پر تعلیم کی بنیاد ایک ایسے نظام پر تھی جس کا مرکز ومحور یہ تھا کہ ایک متعلم سلسلہ وار مضامین پڑھاتا اور عملی مشق کراتا تھا۔ حال ہی میں محققوں نے طلبہ اور اساتذہ کے درمیان ماہرانہ صلاحیتوں کو اُجاگر کرنے اور تفہیم وتوضیح کے امکانات کو روشن کرنے کے لیے باہم کاری (Collaboration) کا ایک خاکہ پیش کیا ہے۔ ''کمپیوٹر سے متعلق ایشیا کو جدید طریقوں سے استعمال میں لاکر انسانی باہم کاری میں سہولت پیدا کی جاسکتی ہے''۔ (Harasim)

اکتسابی نظام کی تشکیل وتعمیر میں بیک وقت متعدد سماجی عناصر فیصلہ کن ثابت ہوتے ہیں۔ عالمی سطح پر تعمیر نو کے تصور نے بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر روزگار کی تحصیل کو ناممکن نہیں تو مشکل ضرور بنادیا ہے اور اسی لیے ہر سماجی اور تعلیمی کارکن کی از سرِ نو تربیت ایک لازمی امر بن گیا ہے۔'' روایتی تعلیمی ادارے جو مزید تربیت دینے کے لیے اہم تصور کیے جاتے ہیں کو جو وسائل میسر ہیں ان کی ضروریات کو تعمیر نو کے تصور نے ڈرامائی حد تک کم کردیا۔ نتیجہ کے طور پر حکومتیں، صنعتیں اور طلبہ اُس نظامِ تعلیم پر اصرار کرنے لگے جو لاگت اور کُل وقت کے مقابلہ میں نفع بخش اور جز وقتی ہو۔ اس تناظر میں فاصلاتی نظامِ تعلیم کے تحت اوپن لرننگ کا طریقہ وقت کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہوتا ہوا نظر آتا ہے''۔(Race-1994)

عام مشاہدے کے مطابق تیسری دنیا کے کئی ممالک میں فارغ التحصیل طلبہ اور کالجوں/ یونیورسٹیوں میں زیرِ تعلیم طلبہ کی تعداد میں حیرت ناک حد تک عدم توازن پایا جاتا ہے۔ بین الاقوامی سطح پر روزگار کے بڑھتے ہوئے مواقع کے رجحان کو نظر میں رکھ کر ترقی پذیر ممالک کے لیے تجارتی تنظیم (World Trade Organisation) کے اصول وضوابط کی رو سے جو معیاری تعلیم فراہم کی جارہی ہے وہ ایک تجارتی مسئلہ بن گیا ہے۔ اس

☆اطہر بشیر، کرمانی کالونی، درنگہ بل، بارہ مولا، جموں وکشمیر۔
☆اطہر بشیر، کرمانی کالونی، درنگہ بل، بارہ مولا، جموں وکشمیر۔

تناظر میں آن لائن نظامِ تعلیم مستقبل قریب میں (اگر آج نہیں) ایک امید افزا عمل ہوگا۔

آن لائن تعلیم کے فوائد:

☆ آن لائن سے ہر مقام اور ہر شخص تک تعلیم پہنچتی ہے:

ورلڈ وائڈ ویب (world wide web) تعلیمی اداروں کو اس قابل بناتی ہے کہ وہ وسیع علاقے پر محیط اپنے طلبہ کو تربیت اور اہم معلومات فراہم کرسکیں اور اس عمل میں طلبہ زمان و مکان کی قید سے آزاد و بے نیاز ہوتے ہیں۔ وہ کہیں بھی انٹرنیٹ کے ذریعے اس تک رسائی حاصل کرسکتے ہیں۔ خواہ گھر میں ہوں یا دفتر میں یا کمرۂ جماعت میں۔

☆ خود آموزشی کو فروغ:

آن لائن تعلیم طلبہ کو بہ آسانی فراہم ہوتی ہے اور وہ کسی بھی وقت اپنی سہولت سے پروگرام کے مواد سے استفادہ کرسکتے ہیں اور ہر کنبہ، کمیونٹی اور تعلیمی ضروریات کے مابین توازن کو قائم رکھنے میں مدد دیتا ہے۔

☆ بہتر رسائی:

کمرۂ جماعت کی چار دیواری میں قید کر کے طلبہ کو تعلیم دینے کا تصور بہت ہی روایتی ہے۔ طلبہ آن لائن نظامِ تعلیم کے تحت کہیں بھی اور کسی بھی وقت اچھی تربیت حاصل کرسکتے ہیں۔

☆ سستا اور کفایتی:

آن لائن تعلیم کا سب سے اہم فائدہ یہ ہے کہ یہ سستا اور کفایتی ہے۔ اس طریقہ تعلیم سے وقت اور پیسہ دونوں کو بچایا جاسکتا ہے۔ دوسرے اداروں کے تعلیمی مواد پر نظر ثانی کے لیے جتنا خرچ کیا جاتا ہے اس کے صرف ایک حصے سے آن لائن تعلیمی مواد پر نظر ثانی کی جاسکتی ہے۔ اس طرح اس کے فائدے بہت ہی دوررس ہیں۔

☆ طالب علم پر توجہ:

آن لائن نظام تعلیم میں طالب علم مرکز و محور

☆ مختار احمد بانڈیی، اسسٹنٹ رجسٹرار، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر

ہے۔ٹیکنالوجی ایک عام انسان کے مزاج،معیار، طریقہ اکتساب اور مہارت کوملحوظ خاطر رکھ کر مواد فراہم کرتی ہے۔

☆ **قابل جانچ:**

اچھا طریقہ اکتساب تعلیمی نظام میں احتساب، انتظام،طلبہ کی جماعت بندی وغیرہ کے عمل کو بے عیب بناتا ہے۔آن لائن نظام تعلیم ایک فرد کواس کی معلومات محفوظ کرنے کے لیے قابل اعتماد ذریعہ فراہم کرتا ہے۔

☆ **بھترین اکتسابی نتائج:**

تعلیم کے حوالے سے عالمی سطح پر تحقیق کرنے پر یہ بات ثابت ہوئی ہے کہ روایتی طریقہ تعلیم کے مقابلے میں آن لائن نظام تعلیم کے بہترین نتائج سامنے آتے ہیں۔

☆ **ماھرین کا بھتر استعمال:**

ایک ماہر کی خدمات روایتی کلاس روم کے مقابلے میں آن لائن نظام تعلیم میں اچھے طریقے سے حاصل کی جاسکتی ہیں۔اگر کسی پروگرام میں ماہر کی ضروریات پڑتی ہے تو اس مخصوص ماہر کی ہدایات اور مشورے بیک وقت کئی طالب علموں کو بھیجنے سے وقت اور پیسہ دونوں بچ جاتے ہیں۔

☆ **وقت کے تئیں تیزتر اور حساس تر ردعمل:**

روایتی کمرۂ جماعت (Class Room) کے مقابلے میں زیر بحث نظام میں طلبہ کو وقت کے تئیں حساس رہنے کی تربیت احسن طریقے پر دی جاسکتی ہے۔ اطلاعاتی ٹیکنالوجی کے ذریعہ بہت سے مقامات پر بیک وقت تربیت دی جاتی ہے۔ اس طرح آن لائن نظام تعلیم فائدہ مند ثابت ہورہا ہے۔

آن لائن نظامِ تعلیم کے خواہش مند

کک (1999ء) کی فہرست بندی کے مطابق جوخواہش مند فاصلاتی نظامِ تعلیم کے ہوتے ہیں وہی حقیقی معنوں میں آن لائن نظامِ تعلیم کے طلب

☆مدثر آغا،ساکن ھری نارہ،پٹن, جموں وکشمیر۔

گار ہوتے ہیں۔ آن لائن تعلیم کے خواہش مند وں کوکئی شقوں میں منقسم کیا جاسکتا ہے:

● جو روزگار کے مواقع کو بہتر بنانے یا اپنے پیشے میں آگے بڑھنے کے متمنی ہوتے ہیں۔

● جو اپنا پیشہ تبدیل کرنا چاہتے ہیں لیکن کُل وقتی کورس میں داخلہ لینے کے لیے تعلیمی مصارف بروقت ادا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر وہ کُل وقتی تعلیم کے اخراجات برداشت کرنے کے قابل نہیں ہوتے ہیں۔

● جو جمالیاتی تسکین حاصل کرنے کے لیے پڑھتے ہیں۔ اس قبیل میں ملازمت سے سبکدوش ہوئے لوگ قابلِ لحاظ تعداد میں شامل ہوتے ہیں۔

● جو جغرافیائی حالات اور بالخصوص تعلیمی ادارے دور ہونے کی وجہ سے کُل وقتی تعلیم حاصل نہیں کر سکتے ہیں۔

● جو لوگ جسمانی معذوریوں کی وجہ سے کلاس روم میں حاضر نہیں ہو پاتے ہیں۔

آن لائن تعلیم کے خواهش مند مندرجه ذیل بهی هوسکتے هیں:

● دیہات اور شہروں کی جھگی جھونپڑیوں کی گھریلو خواتین، بزرگ شہری۔

● رسمی تعلیم کو ترک کرنے والے۔

● جو طلبہ کالج اور یونیورسٹی میں داخلہ لینے کے اہل نہیں ہوتے ہیں۔

● تعلیم بالغان کے فارغین

فاصلاتی نظامِ تعلیم اور بالخصوص آن لائن تعلیم کے اطلاقی پہلو:

ذرائع ابلاغ کے نئے تصور نے فاصلاتی نظامِ تعلیم کو تین میدانوں میں نئے طریقے عطا کیے ہیں:

(1) متعلم کو مواد کی فراہمی۔

(2) ادارے اور متعلم کے مابین معلومات کا تبادلہ اور

(3) متعلموں کے درمیان معلومات کا تبادلہ۔

مذکورہ تینوں میدانوں میں تکنیکی متبادلات کی

فہرست مندرجہ ذیل جدول میں پیش کی گئی ہے:

طلاعات کی فراہمی (ادارے سے متعلم تک)	اطلاعات کا تبادلہ (ادارے اور متعلموں کے مابین)	بحث ومباحثہ (متعلموں اور معاونین کے درمیان)
● روایتی طریقے (ڈاک یا کوریئر وغیرہ) سے ریڈیو، ڈسک اور سی۔ڈی روم کی فراہمی ● ٹیلکس ● فیکس ● ریڈیو ● ٹیلی ویژن ● سٹیلائٹ ● ای۔میل ● ویب کے ذریعہ فراہمی	میٹنگ ڈاک ٹیلی فون فیکس، ای۔میل ویب فارمس	● افراد کی میٹنگ ● ای۔میل کے ذریعہ گروہی مباحثہ (Group Discussion) ● کانفرنسنگ سسٹم ● آئی۔آر۔سی ● آڈیو کانفرنسنگ ● ٹیلی کانفرنسنگ ● ویڈیو کانفرنسنگ ● نیٹ میٹنگ، وائٹ پائن وغیرہ ● ایم۔یو۔ڈی۔ایس۔ایم۔او۔او اور عملی ماحول

آن لائن نظام تعلیم کے نقصانات:

میکلن (Mclean) نے ترقی پذیر ممالک کے تناظر میں فاصلاتی نظامِ تعلیم کے حوالے سے آن لائن تعلیم کے درج ذیل نقصانات بتائے ہیں۔

تعلیم کا معیار:

● اساتذہ، کتب خانے اور دوسرے وسائل کی عدم موجودگی کے باعث فاصلاتی تعلیم فطری طور پر مشکل واقع ہوتی ہے۔

● گھریلو انتشار اور کام کے دباؤ کی وجہ سے حصولِ تعلیم مشکل ہو جاتا ہے۔

● ترقی پذیر ممالک میں آن لائن تعلیم فراہم کرنے کی راہ میں انتظامی مسائل، مالی دشواریاں اور انسانی وسائل کی نایابی جیسی رکاوٹیں حائل ہوتی ہیں۔

مساوی تعلیم کی فراہمی:

آن لائن تعلیم بھی انہی صاحب ثروت افراد کو تعلیم فراہم کرتی ہے جو رسمی یا روایتی تعلیم سے بہرہ ور ہو رہے ہیں۔

● یہ ضروری نہیں کہ آن لائن تعلیم نہایت ہی کم قیمت پر فراہم کی جاتی ہو، جب اس کا دائرہ بڑھ جاتا ہے تو اس تک عام لوگوں کی رسائی بھی بڑھ جاتی ہے جس کا فی الفور یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تعلیم فراہم کرنے کے ذرائع کمزور ہو جاتے ہیں اور آخر کار تعلیم کا معیار خراب ہو کر رہ جاتا ہے۔

شمالی ہندوستان کا کردار:

● جب سے شمالی ہندوستان میں فاصلاتی تعلیم کا تصور سامنے آیا ہے آن لائن تعلیم کو تہذیبی سامراجیت تصور کیا جاتا ہے۔

● عطیات پر چلنے والے آن لائن تعلیمی پراجکٹ زیادہ وقت تک قائم نہیں رہ سکتے۔

● غیر ملکی ماہرین کی خدمات حاصل کرنے میں کورس کی زبان اور تہذیب کی تفہیم و توضیح میں دشواری پیش آتی ہے۔

ترقی پذیر ممالک میں فاصلاتی نظامِ تعلیم کی حمایت اور مخالفت کے کچھ واقعات:

ترقی پذیر ممالک کے حوالے سے آن لائن نظامِ تعلیم کی نمایاں خوبیوں اور خامیوں کا خاکہ مندرج جدول میں قارئین کی دل چسپی کے لیے پیش کیا جا رہا ہے:

	حامیوں کا دعویٰ	مخالفین کا دعویٰ
تعلیم کا معیار	● بہت ہی لچکدار ● کم خلل انداز ● یہ نظامِ تعلیم اُن مختلف تعلیمی تقاضوں کو پورا کرتا ہے جن کو روایتی تصورِ تعلیم نے حاشیے پر لا کھڑا کیا تھا	● علیحٰدگی ● گھریلو اور دیگر خلفشار ● محدود مالی اور انسانی وسائل
تعلیمی رسائی اور حصص	● وسیع پیمانے پر اس سے استفادہ کیا جا سکتا ہے، یعنی یہ بہت گروہوں تک پہنچ سکتی ہے	● نسبتاً مراعات یافتہ گروہوں تک پہنچی ہے
شمال کا کردار	● لاگت کم اور جمہوری زیادہ ● تجربات میں دوسروں کو شریک کر سکتے ہیں۔ ● بیرونی امداد کی دستیابی ● بین الاقوامی تنظیموں سے مشورے	● ضروری نہیں کہ سستا ہو ● تہذیبی سامراجیت ● ناقابل تصدیق نتائج ● زبان اور تہذیب سے اجنبیت
آئی ۔سی۔ ٹی کی صلاحیت	● معیاری نصابی مواد، باہمی تعامل، حکمت عملی کے طور پر ٹیلی سنٹرس	● بنیادی ڈھانچہ اور نقل و حمل کی رکاوٹیں، بدتر تعلیمی نابرابری

متذکرہ بالا مقاصد کی تکمیل کے لیے عام انسان تک انٹرنیٹ کی رسائی یقیناً ایک لازمی شرط ہے۔ عالمی سطح پر نہ سہی، پھر بھی ضروری مقامات پر انٹرنیٹ تک سب کی بلاخلل رسائی ہوتب کہیں جا کر کسی طرح یہ عمل موثر بن سکتا ہے۔ اس سلسلہ میں ذیل میں کچھ حکمت عملیاں پیش کی جارہی ہیں:

- مقامی اور قومی سطح پر انفارمیشن شیرنگ گروہوں کی تشکیل۔
- اطلاعاتی ٹیکنالوجی کے استعمال سے ناخواندگی اورافلاس کوجڑ سے ختم کیا جاسکتا ہے۔
- تبادلہ معلومات کے لیے اصول وضع کرنا۔
- ترقیاتی معاملوں میں سستا سافٹ ویئر تیار کرنا۔
- عام انسان کوانٹرنیٹ اور ای۔میل کی تربیت فراہم کرنے کے لیے کتابیں تیار کرنا۔
- غیر سرکاری تنظیموں سے مدد لینا اور مذکورہ میدانوں میں کام کرنے کے لیےان کی حوصلہ افزائی کرنا
- صنعت.....تعلیم کے اشتراک کویقینی بنانا۔
- ضرورت مند عوام اور نیم خواندہ لوگوں کی تعداد معلوم کرنے کے لیے Info-mediaries کی تشکیل کرنا۔
- Info-banks کومعرض وجود میں لانا۔
- مفیداورضرورت پرمبنی ویب سائٹ کی تشکیل۔
- بحیثیت Info-mediaries کام کرنے کے لیےرضا کاروں کااندراج کرنا۔
- کسی مخصوص علاقے کے غیر مقیم ہندوستانیوں (NRI's) سے مدد لے کر بنیادی ڈھانچہ، ویب سائٹ، ہارڈ ویئر اور سافٹ ویئر کی ضروریات کو پورا کرنا۔
- کثیرالادارتی شراکت داری۔
- مہاراشٹر کے وارانہ ''Wied village'' کو ماڈل بنا کرکام کرنا۔

ہندوستانی ادارے جو فاصلاتی نظام تعلیم کے تحت زراعت اور دیہی ترقی کے شعبوں میں متعلقہ کورس کراتے ہیں:

- برلا انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی اینڈ سائنس۔
- کرسچن میڈیکل کالج۔
- انڈین انسٹی ٹیوٹ آف فینانس۔
- اندرا گاندھی نیشنل اوپن یونیورسٹی، میدان گڑھی، نئی دہلی
- کاکتیہ یونیورسٹی۔
- عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد، آندھراپردیش
- یونیورسٹی آف حیدرآباد، آندھراپردیش
- تاملناڈو اگریکلچرل یونیورسٹی، تامل ناڈو
- یونیورسٹی آف میسور، کرناٹکہ
- یشونت راؤ چوہان مہاراشٹرا اوپن یونیورسٹی، ناسک، مہاراشٹرا

روز بہ روز سائنسی ایجادات اور انکشافات اور ذرائع ابلاغ کی ترقی سے اوپن اور فاصلاتی نظام تعلیم کے حوالے سے غیر معمولی نئے اور جاذب توجہ طریقہ سامنے آرہے ہیں۔ نتیجہ کے طور پر معمولی اہمیت کی حامل فاصلاتی تعلیم کو اب غیر معمولی مقبولیت حاصل ہورہی ہے۔ اس نظام تعلیم کے متعلق جدید طریقے جاذب توجہ ہیں تاہم ان کو کام میں لانے میں جو مشکلات اس وقت ہمارے سامنے ہیں وہ ٹکنالوجی کے بجائے انسانی وسائل سے تعلق رکھتے ہیں۔

یہ کورسز صرف اور صرف اس صورت میں کامیاب ہوسکتے ہیں جب وہ خواہش مند طلبہ کی ضروریات کو ہر سطح پر پورا کریں۔ کک (1998) نے بارہا کہا کہ ٹکنالوجی مواد کے بغیر یہ ایک کھلونا ہے۔ ٹکنالوجی کے علاوہ موزوں اور مناسب نصاب کے ساتھ بہترین تدریسی مواد پیش کرنے میں ہی فاصلاتی نظام تعلیم کی کامیابی اور اثر کا راز مضمر ہے۔

بشکریہ

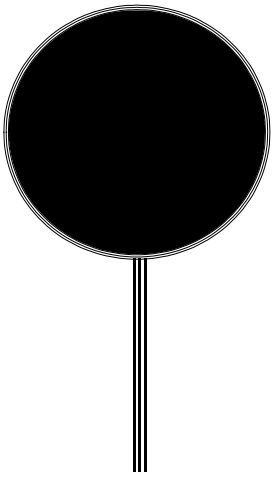
''انڈین جرنل آف ایجوکیشن'' جولائی ۔دسمبر 2005ء

مترجم کا پتہ: ‘

محمد الطاف، اسسٹنٹ پروفیسر، نظامت فاصلاتی

تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر۔190006

شعر و سخن



غزل

اس کی یادوں کے اب حصار میں ہے
دِل کہاں اپنے اختیار میں ہے
جانے کیا سوچ کر بھٹکتا ہوں
راستہ تو میرے شمار میں ہے
سب تو موجود ہیں وہاں پھر بھی
کارواں کس کے انتظار میں ہے
زندگی کو وداع کر پاؤں
اس سے ملنا تو اختیار میں ہے
دور تک سلسلہ سرابوں کا
ریت دریائے بے کنار میں ہے
میں خزاں رُت کا آخری پتّا
وہ مگر موسم بہار میں ہے
ذہن و دل کھوئے کھوئے ہیں اختر
کوئی چہرہ ابھی غبار میں ہے

☆اختر شاہ جہاں پوری، رنگین چوپال، شاہِ جہاں پور، اُتر پردیش

غزل

ہے خبر اس کی اُسے بھی، نہیں شاید بھی نہیں
یاد آتا ہے وہ اتنا کہ کوئی حد بھی نہیں
آنکتا رہتا ہوں میں بھاگتے سائے دن بھر
کام کرتا ہوں وہ جس کا کوئی مقصد بھی نہیں
کیسے اپنائے گا یہ وقت کا دربار مجھے
جب مرے پاس کوئی حرفِ خوشامد بھی نہیں
اب کے انصاف طلب کرنے لگے شہر کے لوگ
جب کہ آئین میں ایسی تو کوئی مد بھی نہیں
مرگیا وہ بھی ہے بے نام زمیں کی خاطر
اس لئے اُس کے نصیب اب کہیں مرقد بھی نہیں
جانے کیوں ناپتا رہتا ہے وہ سایہ اپنا
کیسے کہہ دوں اُسے سایوں کا کوئی قد بھی نہیں
کیوں مرا ساتھ نبھاتا نہیں یہ ماہِ تمام
میں کہ آزاد بھی ہوں وہ کہ مقیّد بھی نہیں
اُس سے کرتا ہوں مروّت کی توقع میں فریدؔ
جس کے فرہنگ میں یہ حرفِ مشدد بھی نہیں

☆ڈاکٹر فرید پربتی ادارۂ اقبالیات کشمیر یونیورسٹی، سرینگر

غزل

وہ خوش سخن تو کسی پیروی سے خوش نہ ہوا
مزاجِ لکھنوی و دہلوی سے خوش نہ ہوا

ملال یہ ہے کہ آخر بچھڑ گیا مجھ سے
وہ ہم سفر جو مری خوش روی سے خوش نہ ہوا

تجھے خبر بھی ہے کیا کیا خیال آتا ہے
کہ جی ترے سخنِ ملتوی سے خوش نہ ہوا

فقیر شاہ نہیں شاہ ساز ہوتا ہے
یہ خوش نظر نگہ خسروی سے خوش نہ ہوا

وہ آدمی ہے جو آبِ حیات کا پیاسا
شراب عیسوی و موسوی سے خوش نہ ہوا

وہ کم سخن تو مرا دشمن سخن نکلا
غزل سے خوش نہ ہوا مثنوی سے خوش ہوا

اسی کو آیا سر آنکھوں پہ بیٹھنے کا ہنر
جو اپنی حیثیتِ ثانوی سے خوش نہ ہوا

رؤف خیرؔ بھلا تم سے کیسے خوش ہوگا
وہ مولوی جو کسی مولوی سے خوش نہ ہوا

☆رؤف خیر،قلعہ گولکنڈہ،حیدرآباد

اک نظم وزیرآغا کے نام

(ڈاکٹر وزیرآغا کے تخلیقی شاہکاروں کے حوالے سے)

یہ کیسی رس بھری آواز ہے،شام اور سائے
یہ کیا آواز ہے؟ آواز کی خاطر
چنا ہم نے پہاڑی راستہ
دھنک آکاش پر پھیلی ہوئی ہے
سخن سارے ہمارے دم سے قائم ہیں
پگھلتی برف،دن کا زرد کوہستان
عجب اک مسکراہٹ
نردبان۔منزل بہ منزل
انوکھی اک کتھا ہم نے سنائی
مگر آدھی صدی کے بعد
یہ آواز کیا ہے؟
ہم آنکھیں ہیں۔ہماری آنکھ میں
جب پتلیاں ہیں
رسیلی گھاس میں سب تتلیاں ہی تتلیاں ہیں

☆رؤف خیر،قلعہ گولکنڈہ،حیدرآباد

ہمارے بعد تم نے دیکھنا ہے
دن کا زرد کوہستان بے آہٹ
فلک کو بے دھنک بے مسکراہٹ
بے کتھا شام اور سائے
اور گہرے اور گہرے

غزل

یوں نہ تھا جور و جفا تیری طرف سے پہلے
کتنا معصوم تھا تُو ایسے شغف سے پہلے

تیرا ہر تیر مرا راستہ پہچانتا ہے
محوِ رزیست تھا میں تیرا ہدف سے پہلے

کُوچ سے پہلے ضروری ہے امیرِ لشکر
اہلِ نفاق کا اِخراج ہو صف سے پہلے

تُجھ سے جب ربط نہ تھا کوئی تو دل تھا جیسے
قطرۂ آب ، گُہر قیدِ صدف سے پہلے

اب ہمیں نیند میں ہوتے ہوئے صدیاں بیتیں
ہم کہ جو سوئے ہیں اصحابِ کہف سے پہلے

☆ خالد بشیر احمد، ناظم، محکمہ لائبریری، حکومتِ جموں و کشمیر

غزل

اے زیست نہ رکھ ہم پر احسان تُو ہونے کا
پایا ہی نہیں جب کچھ کیا ڈر ہمیں کھونے کا

آنکھوں کے لئے اب بھی ہیں خواب بہت لیکن
اس عمر گریزاں میں کب وقت ہے سونے کا

کیا شانِ غزل لکھوں، یہ تجربہ اپنا ہے
یہ فن تو ہے شعلوں کو مٹھی میں سمونے کا

چھن جائیں گے یادیں بھی گزری ہوئی صبحوں کی
اعلان کرے گا جب وہ شام کے ہونے کا

مت پوچھ کہ دنیا سے کیا پایا عطا ہم نے
یہ کھیل تھا دریا میں ناخن کے بھگونے کا

غزل

اتا کے پاؤں میں زنجیر دیکھنے والا
کہاں گیا مری تقدیر دیکھنے والا

عجیب ہے عوض احسان کا چاہتا ہے کیوں
میری وفاؤں میں تقصیر دیکھنے والا

وہ داد کیسے دے آئینہ لگا ہی کس
ہمیشہ اپنی ہی تصویر دیکھنے والا

ہمارے جذبوں سے نا آشنا رہا افسوس
سخن کی زلف گرہ گیر دیکھنے والا

عطا ہتھیلی پہ رکھتا ہے اپنی جاں پیہم
ذرا یہ دیکھے تو شمشیر دیکھنے والا

☆عطاعابدی،معرفت بُک ایمپوریم،اُردو بازار،سبزی باغ

غزل

یاد کی خوشبو سے ہم یاری کریں تو کیوں کریں
سوکھے پھولوں کی خریداری کریں تو کیوں کریں

برف زاروں میں بسیرا کرنے والے لوگ ہم
خارزاروں کی طرف داری کریں تو کیوں کریں

رسم کی خاطر محبت کے اُٹھائیں کیوں سبُو
دوستوں سے ہم وفاداری کریں تو کیوں کریں

ہم جلاتے پھر رہے ہیں تیری یادوں کے چراغ
آفتابوں کی خریداری کریں تو کیوں کریں

آتشِ گُل نے لگادی آگ اک اک پھول میں
اب بہاروں کی طرف داری کریں تو کیوں کریں

بند گانِ خاص کو ہے شہریاری کا گلہِ
اختیار اندازِ درباری کریں تو کیوں کریں

عمر بھر تقلید کی اندھوں کی ہم نے جابجا
آئینوں کی اب خریداری کریں تو کیوں کریں

نظم

کشمیر یونیورسٹی کے تاریخی کنووکیشن کی پچیس سال کی تعمیر کے بعد افتتاحی تقریب کے لیے نظم کیے گئے اشعار:

کب اشکوں سے ارمانوں کی تحریر مکمل ہوتی ہے
ہاں خون کے رنگوں سے ہر اک تصویر مکمل ہوتی ہے

ہر گام مشقّت سرگرمی ، ہر موڑ حرارت ذوقِ عمل
ان جذبوں سے ہی قوموں کی تقدیر مکمل ہوتی ہے

تخلیق کا جذبہ کامل ہو پھر راہ میں کیا کیا حائل
تاخیر ہو کتنی بھی آخر تعمیر مکمل ہوتی ہے

پچیس برس سے ہم سب کی آنکھوں نے کیا کیا خواب بُنے
لو آج ہمارے خوابوں کی تعبیر مکمل ہوتی ہے

☆اشرف عادل، شعبہ امتحانات، کشمیر یونی ورسٹی، سرینگر
☆اقبال صدیقی، لکچرار اقتصادیات، محکمہ تعلیم، حکومتِ جموں وکشمیر

غزل

سلسلہ اِنتظار کا ٹوٹا
یعنی اُمّید کا دِیا ٹوٹا

دل تو نازک ہے، جب دُکھا، ٹوٹا
یہ ہمیشہ جلا ، لُٹا ، ٹوٹا

قافلے میں ہر اک سلامت تھا
جو کھِلونا جُدا ہُوا ٹوٹا

یہ اب اُس کا اکیلا بیٹا تھا
اب تو اُس کا ہر آسرا ٹوٹا

اِک چمکتا ہُوا سِتارہ سا
سرِما مژگاں عذاب سا ٹوٹا

یُوں تو ہر ایک بات اچھی تھی
ایک جُملے سے دلِ مِرا ٹوٹا

مختصر نظمیں

۱ تحریب

بجائے اِس کی
کہ آپس میں جوڑتے رشتے
تُم
آدمی کو
جُدا کرنے پر تُلے کیوں ہو؟
نیا ٹھِکانہ
جو مّریخ پر تلاشا ہے

۲ گُمشدگی

میری بَستی کے
گہرے سنّاٹے کی تہوں میں
تمام آوازیں
دب چُکی ہیں

☆اطہر بشیر، کرمانی کالونی، درنگہ بل، بارہ مولا، جموں وکشمیر

۳ رات

ایک چادرِ سیاہ تر
لیکن
چاند کی روشنی سے دھوئی ہُوئی

۴ خَوفِ گُناہ

میں
اپنے بائیں کندھے پر
زِیادہ بوجھ
کیوں محسوس کرتا ہوں

غزل

سائے میں جنکے رہے کہاوت بھی بہت تھی
گو جبکہ عداوت بھی شرارت بھی بہت تھی
ذلت کے شکنجے میں گرفتار بھی یوں تھے؟
پھر شوخیاں بھرنے میں کرامت بھی بہت تھی
وہ بات ! وہ گفتار! تھی شیرین ادائیں!
ہر بات میں طاقت بھی لطافت بھی بہت تھی
جو بات کہی ان نے ! مقدر بھی تھی لیکن !!
سمجھا کے گئے پشت ! ندامت بھی بہت تھی
دانوں کا بکھرنا تو مقدر بھی تھا واللہ !!
پر جب کے سنبھلنے میں امانت بھی بہت تھی
جس گھر میں گومنے کی اجازت نہ تھی! گویا
اس گھر کی شرافت میں صداقت بھی بہت تھی

☆ مختار احمد بانڈے اسسٹنٹ رجسٹرار کشمیر یونیورسٹی، سرینگر

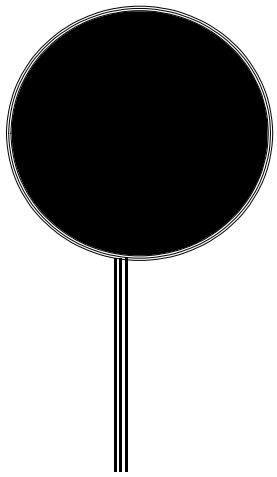
نظم

قافلۂ رفتہ

وہ قافلۂ رہ رواں
چل اُٹھا رنگ و بوئے چمن سے
اپنی دھن میں مگن
آگے بڑھ رہا ہے۔
صحراؤں سے، جنگلوں سے
مجھے بھی تو جان ہے۔
میں چھوٹ کیوں گیا۔
شاید چوپ خشک صحرا ہوں
یا وقت کا مارا ہُوا۔
منزل دور ہے۔
میں خود پہلے ھی حیران ھوں۔
اپنے پاؤں کے آبوں سے
اس پر وقت کا گھڑیالی۔
احساس سے رہا ھے۔
منزل کی دوری کا
قافلہ آگے بڑھتا گیا۔
میں آواز دینا چاہتا ھوں
لیکن کوئی خونخوار کیڑا۔
میری آواز کے منبع کو چیر رہا ھے
مجھے کس کا انتظار ھے۔
موت یا کسی ہمسفر کا
یا کسی منزل آشنا کا۔
نہیں کوئی عنان گیر نہیں۔
میں اُٹھ کھڑا ھُوا۔
اور ایک چیخ میری حلق سے نکلی
قافلہ مڑ نہیں گیا۔
میں اکیلا چھوٹ گیا
مجھے سبھی سوئے منزل جاتا تھا۔

☆ مدثر آغا، ساکن ھری نارہ، پٹن, جموں و کشمیر

تلخ، تُند، شیریں



محترمہ پروفیسر شفیقہ پروین صاحبہ!

اسلام علیکم

(نظامت فاصلاتی تعلیم ،کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر)

امید ہے بخیر ہوں گی۔

آپ کا مکتوب بحوالہ F2/Com/TAR/DDE/08 مورخہ 28-07-08 ایک سال سے بھی زیادہ مدت کے بعد چند ہفتہ پیشتر ملا۔ دراصل آپ نے مکتوب اور ترسیل و کمیونیکیشن کی کاپیاں شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی کے پتہ پر مجھے بھیجوادی۔ لہذا یہ ڈاک وہاں چلی گئی۔ وہاں سے جاننے والے ایک ہمدرد نے مجھے بھیجیں۔ معلوم نہیں، پتہ غلط کیسے آپ کے دفتر نے لکھا۔ خیر میں آپ کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ آپ نے میری تحریر ترسیل میں شائع کی۔ براہ کرم، میلنگ لسٹ میں درج ذیل پتہ نوٹ کرادیں۔ تاکہ آئندہ آپ کے موقر رسالے سے محروم نہ ہونا پڑے۔

پتہ یوں ہے:

ATA ABIDI C/o BOOK EMPORIUM

SABZI BAGH, PATNA - 800004 (BIHAR)

☆مکرمی

''ترسیل'' کا آٹھواں شمارہ موصول ہوا۔ شکریہ! پہلے دو ایک باتیں ادارتی امور سے متعلق عرض کرنا چاہتا ہوں۔ اداریہ پہلے جملے سے نامعلوم سمتوں میں اور لایعنی سا سفر معلوم ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعری حصے پر ادارتی عنوان ''شعریات'' قائم کیا گیا ہے۔ شعریات اور شاعری میں فرق ہے بہت بڑا فرق۔

اسی طرح مضامین اور تخلیقات کے انتخاب میں بھی ابھی بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے۔ پورے شمارے میں صرف ناصر عباس نیر کا مضمون قابل مطالعہ ہے اور اپنے موضوع کے اعتبار سے کسی قدر الطاف انجم کا مضمون۔

(جاوید رحمانی)

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان

ویسٹ بلاک۔8، ونگ۔7، پہلی منزل،

آر.کے. پورم، نئی دہلی۔110066

☆ مدیر ''ترسیل''

فاصلاتی نظام تعلیم، جامعہ کشمیر، سرینگر

تسلیمات

وادی گل پوش میں جہاں تک اُردو زبان وادب کے ترسیل و ابلاغ کا تعلق ہے، میری دانست میں اس حوالے اب تک کوئی قابلِ اطمنان اور تسلی بخش ماحول قائم نہیں ہو پایا ہے۔ اس تناظر میں آپ کے ادارے کی جانب سے حُسنِ طباعت سے آراستہ مجلّہ ''ترسیل'' نے واقعی ہماری ادبی فضا کو ایک نئی روشنی اور گرمی سے معمور کیا ہے۔ مجلّہ کے مشمولات مواد اور معیار کے تعلق سے ایک بصیرت افروز کوشش ہے۔ کشمیر کے تعلق سے معلوماتی مضامین ہماری نئی نسل کو اپنے ادبی ورثے سے واقف کرانے کا باعث بن جائیں گے۔ مجھے اُمید ہے کہ یہ خوشگوار سلسلہ برابر جاری رہے گا۔ پروف کی غلطیوں کی جانب توجہ مرکوز کرنے کی ضرورت ہے ۔ مثلاً صفحہ نمبر ۳۵ پر جوش ملیح آبادی کی نظم ''شیخ عبد اللہ'' میں کئی غلطیاں دکھائی دیتی ہیں۔ شعر نمبر ۱۲ کا پہلا مصرعہ اس طرح پڑھنے کو ملتا ہے ''سخت کو توڑتا ہے اُس کا نفس''۔ جب کہ درست مصرعہ اس طرح ہے ''تخت کو توڑتا ہے اُس کا نفس''۔

دعا ہے کہ آپ کی پُرخلوص اور متحرک نگرانی میں مجلّہ 'ترسیل' ترقی کے یادگار منازل طے کرتا رہے گا۔

خیر اندیش

ڈاکٹر طارق احمد مسودی

شعبہ تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی

حیدرآباد، آندھرا پردیش۔ ۵۰۰۰۳۲

☆محترمہ شفیقہ پروین صاحبہ

تسلیمات

اُمید ہے کہ مزاج بخیر ہوگا۔ ترسیل میں اشاعت کی غرض سے ایک غزل ارسال کر رہا ہوں، پسندِ خاطر ہو تو شاملِ اشاعت فرمائیں۔

شکریہ

اختر شاہجہاں پوری

☆محترمہ شفیقہ پروین صاحبہ

تسلیم بصد تعظیم

ہم دونوں حاضر خدمت ہوئے مگر ملاقات کا شرف حاصل نہیں ہوسکا۔

عرفان صاحب گیسٹ ہاؤس میں تشریف لائے تھے۔ میں نے اُن سے آپ کے رسالہ کے لیے مضمون کا وعدہ کیا تھا اس لیے اپنا غیر مطبوعہ مضمون ''کلرک کا نغمہ: آفاقی سچائی کا حِسّی استعارہ'' ارسال کر رہا ہوں۔ سیما کا مضمون ''ناول ہم راہی، کا تجزیاتی مطالعہ'' عنقریب آرٹس فیکلٹی جرنل میں چھپنے والا ہے اس لیے اُسے بھی بھیج رہا ہوں۔ انشا اللہ یہ مضامین پسند آئیں گے۔

سیما آپ کے لیے مودبانہ سلام لکھوا رہی ہیں۔

فقط دعا کا طالب

پروفیسر صغیر افراہیم

شعبۂ اُردو، علی گڈھ مسلم یونیورسٹی

علی گڈھ، اُتر پردیش

☆مدیر ''ترسیل''

آداب وتسلیمات

فاصلاتی نظامِ تعلیم کا سالانہ ادبی وعلمی رسالہ ''ترسیل'' کا تازہ شمارہ پڑھنے کو ملا۔مختلف موضوعات پر اُردو کے بہت سارے مضامین پڑھے۔ناقدین ادب کے مقدم تجزیے وتبصرے دیکھے۔علمی وادبی نیز تنقیدی موضوعات سے تعلق پذیر بہت سارے تجزیے ایسے بھی دیکھے جن سے موجودہ ادبی منظرنامے کا پتہ چلتا ہے کہ کس طرح عالمی سطح پر تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں اور اُردو شعر وادب سے منسلک ادبا کس حد تک ان تبدیلیوں کا خمیر یہاں کے ادب میں ڈال رہے ہیں۔اُمید کرتا ہوں آگے بھی یہ سفر جاری وساری رہے گا اور نوآموز قلم کاروں کو بھی لکھنے کی تحریک مل جائے گی۔

خیر اندیش

فلک فیروز

ریسرچ اسکالر

شعبہ اُردو،کشمیر یونی ورسٹی

حضرت بل،سرینگر