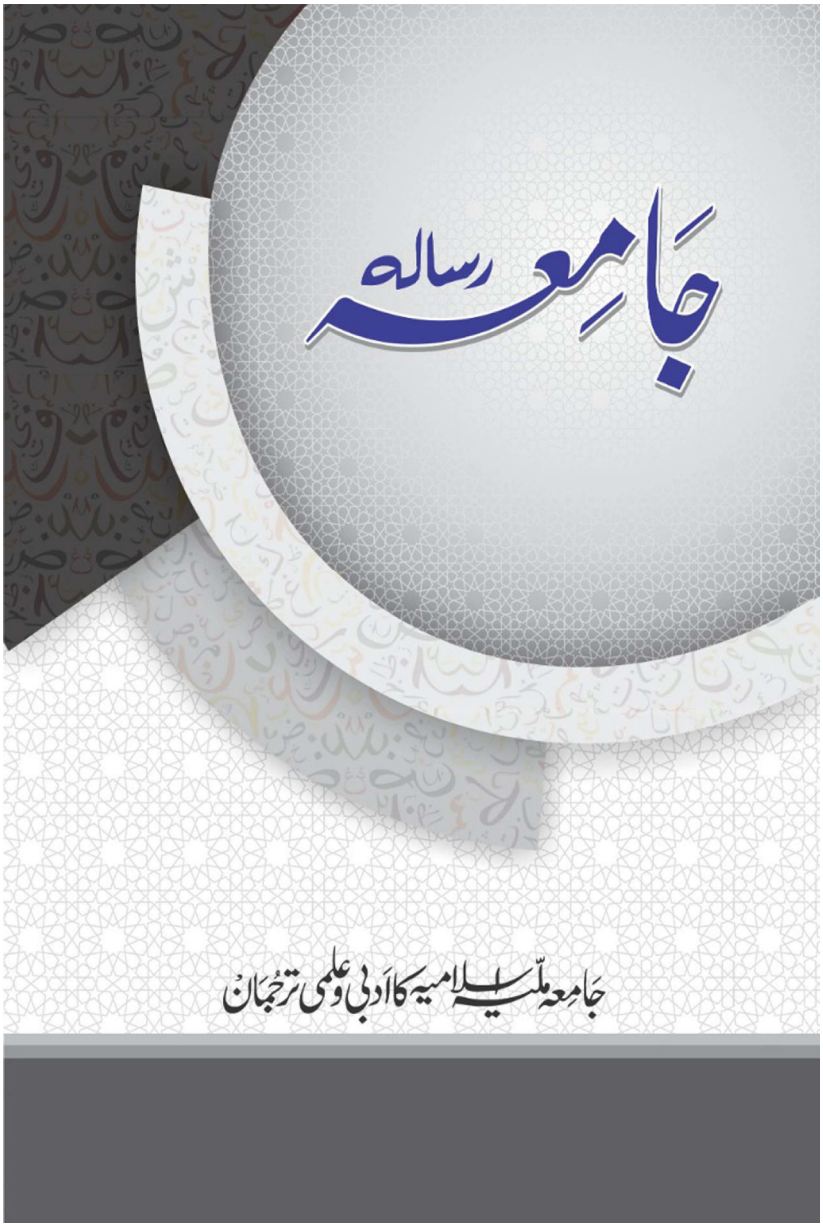
جامعہ رسالہ
جامعہ ملّیہ اسلامیہ کا ادبی و علمی ترجمان

رسالہ جامعہ

مدیر

شہپر رسول

نائب مدیر

تجمل حسین خاں

مجلسِ مشاورت

پروفیسر اقبال حسین (صدر)

سید شاہد مہدی	پروفیسر محمد ذاکر
پروفیسر عتیق اللہ	پروفیسر اختر الواسع
پروفیسر خالد محمود	پروفیسر قاضی جمال حسین
پروفیسر محمد محفوظ خان	

پروفیسر اقتدار محمد خاں (ڈائرکٹر)
ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز

The Monthly Jamia ISSN 2278-2095

جلد نمبر: ۱۲۰، شمارہ: ۱، ۲، ۳/ جنوری - مارچ ۲۰۲۳ء

■ اس شمارے کی قیمت -/100 روپے	(بیرونِ ممالک) 12 امریکی ڈالر
■ سالانہ -/380 روپے	(بیرونِ ممالک) 40 امریکی ڈالر
■ حیاتی رکنیت -/5000 روپے	(بیرونِ ممالک) 400 امریکی ڈالر

پرنٹنگ اسسٹنٹ: راشد احمد **ٹائٹل:** اریج گرافکس

مقالہ نگاروں کی رائے سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے

پتہ

رسالہ جامعہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی - ۲۵

Website: www.jmi.ac.in/zhiis E-mail:zhis@jmi.ac.in

طابع و ناشر: **پروفیسر اقتدار محمد خاں** اعزازی ڈائرکٹر، ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی - ۲۵

مطبوعہ : لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

ترتیب

- اداریہ — شہپر رسول — ۵
- اسالیبِ نثر اور ہمارے ادیب — محمد حسن عسکری — ۱۱
- علمی و ادبی نثر کے امتیازی اسالیب — عتیق اللہ — ۱۹
- بیسویں صدی میں اردو غزل — انیس اشفاق — ۲۷

- میر اجذب و سرمستی کی لافانی شاعرہ — ظفر عظیم — ۷۳
- زوال پرستی کے سوال پر ایک گفتگو — شمیم حنفی — ۹۳
- خدا اور موت کے بارے میں مکالمہ — خالد سہیل — ۱۰۹
- اسلوبیات کے لسانی پہلو: جدید مباحث — رضیہ سلطان خان — ۱۱۵
- قدیم اردو میں مصدر کا استعمال — زاہدہ سعید — ۱۳۱
- اسلامیات، کا تجزیاتی مطالعہ — علاء الدین خاں — ۱۶۱
- یادِ ماضی کے نقش

  یورپ کا پہلا سفر — اختر حسین رائے پوری — ۱۷۳

اداریہ

گزشتہ دنوں چند ایسے اشخاص کی باتوں کو راہ چلتے ہوئے سننے کا اتفاق ہوا جو اپنے انداز میں گفتگو اور محفل کے آداب پر بہت زور دے رہے تھے۔ لُبِّ لُباب یہ تھا کہ جس کو آدابِ گفتگو اور آدابِ محفل سے سروکار نہ ہو وہ دنیا کا کوئی کام بہتر انداز میں انجام نہیں دے سکتا۔ خیر کچھ وقت کے بعد ان کی محفل میں شرکت کی سعادت بھی اتفاقاً ہی میرے حصے میں آگئی یا شاید میں اس کے حصے میں آگیا۔ وہاں کچھ دیگر افراد بھی تھے۔ صاحبِ محفل نے فرمایا: ''آؤ آؤ، تشریف لاؤ، بیٹھو، آپ حقّہ نوش فرماؤ اور ذرا آگے کی کرسیاں خالی چھوڑ دیجو۔ ان پر

ہم لوگ بیٹھیں گے۔'' میرے ہاتھوں کے ہی کیا ہوش وحواس کے بھی طوطے اڑ گئے۔ یوں محسوس ہوا کہ جیسے گِن گِن کر جوتے رسید کیے جارہے ہیں۔ آپ آؤ، آپ بیٹھو اور حقّہ نوش فرماؤ وغیرہ وغیرہ۔ واقعی آداب وتہذیب کا سارا نشہ ہرن ہوگیا، لیکن معاً یہ خیال بھی گزرا کہ معاشرے کا کچھ حصہ یا بعض گروہ ایسے ہوسکتے ہیں جن کے ساتھ یہ صورتِ حال ہو جس سے بالائی سطور میں سامنا ہوا۔ آخر اس میں اس قدر گھبرانے کی کیا ضرورت ہے ـــــ ٹھیک ہے نہیں گھبراتے لیکن جیسے جیسے وقت نے اپنے پَر پھیلائے اور تجربات ومشاہدات نے وسعت کے ناخن لیے تو معلوم ہوا کہ مذکورہ صورتِ حال معاشرے کے صرف کچھ حصوں اور چند گروہوں تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ فضا کا بیشتر حصہ اِس دُھند کی گرفت سے باہر نہیں ہے۔ ایسی کیفیت میں آدابِ تہذیب، ادب، زبان، رسم الخط، تلفظ، لہجہ اور ادبی وتہذیبی منسلکات و معاملات کی خیر کس طور ممکن ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ایک مخصوص تہذیب اور اُس پر عمل کرنے والے مسلسل مائل بہ زوال ہیں اور دوسری نام نہاد تہذیب جس کے آداب ہی مفقود ہیں اور جس کو تہذیب کہتے ہوئے بھی تکلف ہوتا ہے، وہ چہار سمت میں مسلط ہوتی جارہی ہے۔ دراصل یہ ایک موجودہ سماجی اور

سیاسی چلن ہے جو بہت پُر پیچ ہے، جس کے اپنے عجیب وغریب نشیب و فراز ہیں اور جس کی مسموم وسعت دبے پاؤں نئی نسلوں پر چھاتی جارہی ہے ـــــ یہ مفروضہ واقعتاً درست ہے کہ اگر زندگی کے آداب سے واقفیت نہ ہو تو محفل کے آداب کہاں سے آئیں گے، اور محفل کے آداب سے کچھ واسطہ نہ ہو تو پھر آدابِ گفتگو سے تو دور کا بھی تعلق شاید نہ رہے اور لوگ تشریف لائیے اور تشریف رکھیے کے بجائے آپ آؤ اور آپ تشریف رکھو ہی کہنے پر اکتفا کریں گے۔

گفتگو کی تمیز دراصل ادب و آداب اور تہذیب میں گندھی ہوئی روایت کا تقاضا کرتی ہے۔ خوش دلی اور خوش اسلوبی سے واسطہ رکھتی ہے۔ موقع ومحل کی مناسبت، نزاکت، طور طریق اور لہجوں سے آشنائی کا مطالبہ کرتی ہے۔ ـــــ ہم ایک ایسے دور میں جی رہے ہیں جو حرص وہوس کا اور اندھی تقلید کا دور ہے۔ ہر شخص طرح طرح کے عزائم، طرح طرح کے خوف اور واہمے پالے ہوئے ہَوا کی سمت میں بہا چلا جارہا ہے۔ ایسی صورت میں دوسروں کی دل تھام کر سننے اور اپنی سلیقے سے سنانے کی فرصت کسے ہے۔ معقول گفتگو کرنے والا شخص اُن تمام صورتوں اور کیفیتوں کا خیال رکھتا ہے جو گفتگو میں دوسروں کی شمولیت کے لیے معاون

ھوتی ھیں، چنانچہ وہ اولاً اپنی بات نہیں کرتا بلکہ اس طرح گویا ھوتا ھے کہ جیسے اُس کو سامنے والے کی اھمیت کا بھت احساس ھے۔ وہ جانتا ھے کہ گفتگو مکالمہ ھے خود کلامی نہیں اور محفل کی صورت کارواں بننے کی ھوتی ھے اکیلے چلنے کی نہیں۔ یھاں خلوت کے نہیں بلکہ جلوت کے آداب کار فرما ھوتے ھیں، اس لیے یھاں بات کے دلچسپ یا مفیدِ مطلب ھونے، لھجے، تلفظ اور آدابِ محفل کی دلآرائی اور دلداری کا خیال رکھنے، زبان میں شیرینی اور تخاطب میں نرمی برتنے کی ایک خاص اھمیت ھوتی ھے ـــــ مھذب لوگ یا صالح صحبتوں کے کڑھے ھوئے اشخاص آدابِ محفل اور مناسب زاویہ ھائے گفتگو کا اس طرح خیال رکھتے ھیں کہ ان کا طرزِ کلام بے قراروں کے لیے قرار اور زخمی دلوں کے لیے مرحم بن جاتا ھے۔ سلیقے اور اپنائیت سے گفتگو کرنے والا مقابل میں جینے کا شوق اور معاشرے کو کسی حد تک اپنے انداز میں برتنے کا شعور پیدا کردیتا ھے ـــــ محفل کو خطاب کرنے اور سلیقے اور دل سوزی سے بات کرنے کے آداب البتہ رفتہ رفتہ آتے ھیں اور آھستگی کے ساتھ شعور میں رَچ بَس جاتے ھیں، مگر آج کل مذکورہ کیفیت یا حالت یا تھذیب اپنا رنگ و روغن کھوتی جارھی ھے۔ بزرگ کھا کرتے تھے کہ اگرھم اپنی زبان، لھجہ، تھذیبی

آثـار اور مـجـلسی آداب سے دست بردار ہوجائیں گـے تـو ایك بـڑی نـعـمـت سے محروم ہوجائیں گے ـــــ لیـکـن افسـوس کـہ آج کـی سیاسی معاشرت، سوشل میڈیا اور قومی میڈیا کے متعدد چینلوں کے تـوسـط سـے تهـذیبـی کهـوکهـلـے پـن اور اخلاقـی انـحـطاط کے زهر کو معاشرے پر خاصے انهماك اور شـدت کـے سـاتـھ بـرسـانـے میـں کوئی کسر نهیں چهـوڑی جـارهـی هے، چنانچه آج تهذیبی زوال کے اِس سیـلابِ بـلا میـں غوطے کهاتی هوئی نئی نسل کـو ایك مـحـفـوظ اور مهـذب فضا کـس طرح میسر آسکے گی۔ یه ایك بڑا سوالیه نشان هے۔

شہپر رسول

اسالیبِ نثر اور ہمارے ادیب

محمد حسن عسکری

اردو نثر کے متعلق ایک مضمون لکھتے ہوئے میں نے کہا تھا کہ اردو والے لمبا جملہ نہیں لکھ سکتے۔ اگر لکھتے بھی ہیں تو وہ بہت سے اجزا کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ اجزا آپس میں حل ہو کر ایک وحدت نہیں بنتے۔ آج مجھے اسی مسئلے کا ایک اور پہلو پیش کرنا ہے۔ لیکن چونکہ اردو کے بعض جوشیلے حامی یہ سمجھتے ہیں کہ اپنی زبان کی صلاحیتوں کے متعلق کچھ سوچنا اور اپنے اسالیبِ بیان کا دوسری زبانوں کے اسالیب سے مقابلہ کرنا شرک یا ارتداد ہے۔ اس لیے میں پہلے آپ کو ایک بات یاد دلا دوں۔ میں ان لوگوں کے لیے مضمون نہیں لکھتا جنھیں اردو ادب سے علمی یا تحقیقی یا پیشہ ورانہ دلچسپی ہے۔ میرے مخاطب تو وہ لوگ ہیں جو چاہے خود نہ لکھتے ہوں مگر پڑھنے والوں کی حیثیت سے ہی سہی ادب کی تخلیق میں شامل ضرور رہتے ہیں۔ جنھیں اپنے تجربات سے تھوڑی بہت آگاہی حاصل ہے۔ اور جو یہ بھی جانتے ہیں کہ ان تجربات کو الفاظ کے قالب میں ڈھالتے ہوئے کیا دشواریاں پیش آتی ہیں۔ جو تنقید تخلیقی کام کرنے والوں کے لیے

سفرِ مینا کے فرائض انجام دے وہ محض مدرسوں کا کھیل ہے۔

دوسری بات یاد رکھنے کی یہ ہے کہ کسی زبان میں جو اسالیبِ بیان اب تک ایجاد ہو چکے ہیں ان کی خوبیاں اور خامیاں مستقل بالذات چیزیں نہیں ہیں۔ اچھا اور کارآمد اسلوب وہ ہے جو ہمارے طرزِ احساس سے پیدا ہوا ہو اور اس کا ساتھ دے سکے۔ بُرا اسلوب وہ ہے جو ظاہر میں کتنا ہی خوب صورت کیوں نہ معلوم ہو مگر ہمارے تجربے کو اصل شکل میں پیش کرنے یا اُس کی قلبِ ماہیت کرنے کے بجائے اُسے مسخ کر کے رکھ دے اور اس طرح نئے تجربات کا راستہ روک دے یا یوں کہیے کہ ہمیں خود اپنی ہستی کو سمجھنے کی اجازت نہ دے اس قسم کے ازکار رفتہ اسالیب خود ہماری شخصیت، انفرادی شخصیت اور اجتماعی شخصیت دونوں کو کچل سکتے ہیں۔ چنانچہ اسالیبِ بیان کے سلسلے میں دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ ہم جو بات کہنا چاہتے ہیں، وہ ان کے ذریعے کہہ بھی سکتے ہیں یا نہیں، لیکن آج کل ہمارے یہاں اس مسئلے کے ضمن میں دو قسم کے رویّے ملتے ہیں، اور دونوں کے دونوں بعض بڑی حقیقتوں سے آنکھیں چُراتے ہیں۔ ایک گروہ تو یہ کہتا ہے کہ ہماری زبان مکمل ہو چکی اور اس کے اسالیب میں کسی ترمیم یا اضافے کے بغیر ہر 'خیال' **اردو** میں ادا ہو سکتا ہے۔ اگر انھیں یہ بات یاد دلائی جائے کہ مطلق اور مجرد فلسفیانہ خیالات کو بُرے بھلے طریقے سے اپنی زبان میں ادا کر لینا اور چیز ہے۔ تجربے کی رنگارنگی پیچیدگی اور وحدت کو الفاظ کی گرفت میں لے آنا اور چیز ہے تو وہ جواب دیتے ہیں کہ مشرقی روح اور مغربی روح میں بنیادی فرق ہے مشرق کو سرورِ ازلی حاصل ہے۔ مغرب عقلی تجزیے کی خشکی میں گرفتار ہے خیر سرورِ ازلی کا حال تو میں آگے چل کے بتاؤں گا۔ لیکن یہ لوگ اتنی سی بات بھی نہیں دیکھ سکتے کہ مغرب سے آنے والی اشیا اور خیالات نے خود ان کے طرزِ احساس میں کیسی زبردست تبدیلیاں کی ہیں۔ اگر ہمارا جذباتی نظام مغرب والوں سے آج بھی واقعی اتنا ہی الگ ہے۔ تو کوئی صاحب **حافظ** کی سی غـــزل چھوڑ **محمد حسین آزاد** کا سا ایک صفحہ ہی لکھ کے دکھائیں۔ اسے بھی چھوڑیے ایک بالکل سامنے کی مثال لیجیے آج **اردو** کے ادیبوں میں کتنے لوگ ایسے ہیں جو **اشرف صبوحی** کی سی پاکیزہ نثـــر لکھ سکیں؟ لیکن اس کے باوجود انھیں مقبولیت حاصل نہیں ہوئی۔ بلکہ **اردو** کے پروفیسر تک اپنے مضمونوں میں ان کا ذکر نہیں کرتے۔ اس میں کچھ دخل ہماری تنگ نظری اور کوتاہ بینی کا بھی ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ ان کی نثر جس تجربے کی نمائندگی کرتی ہے وہ ہمارا تجربہ نہیں ہے یا یوں کہیے کہ اگر ہم غور سے دیکھیں اور کوشش کریں تو اس کی خوبیاں سمجھ تو سکتے

ہیں لیکن یہ نثر ہمارے لاشعور سے کچھ نہیں کہتی ۔ **اردو** کے موجودہ اسالیب کسی ترمیم یا اضافے کے بغیر آج بھی کام دے رہے ہیں یا نہیں، اس کا پتہ تو اسی ایک مثال سے چل جائے گا۔

اچھا ہمارے یہاں دوسرا گروہ ان لوگوں کا ہے جو یہ سمجھتے ہیں کہ زبان کے اسالیب کو جس دن اور جس طرح چاہے بدل دیجیے۔ اس میں کچھ نہیں لگتا۔ ہمیں کسی مغربی مصنف کا انداز پسند آیا۔ اور ہم نے فوراً کے فوراً اُسے **اردو** میں منتقل کر لیا۔ گویا زبان کسی اندرونی، اور نامیاتی نشو و نما کے بغیر بدل سکتی ہے۔ یا **انگریزی** کے ادیب، پچھلے چھے سو سال کے عرصے میں جن تجربات سے گزرے ہیں، انھیں اپنے اندر جذب کیے بغیر **جوئس** کی طرح لکھا جا سکتا ہے! اس گروہ میں بعض لوگ تو ایسے ہیں جن کے نزدیک پرانے طرزِ احساس سے ہمارا کوئی واسطہ نہیں، بلکہ ہمارے احساس کی تاریخ ۱۹۳۶ء سے شروع ہوتی ہے۔ ایک دوسرا فرقہ ان لوگوں کا ہے جو زبان سے تو ادبی روایت کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں، لیکن ان کا مطلب اصل میں یہ ہوتا ہے کہ مغربی ادب کی طرح **اردو** کا پرانا ادب بھی توجہ کے لائق ہے اُسے پڑھ کے اس میں بھی اچھی اچھی اور کام کی چیزیں لے لینی چاہیے۔ یہ سارے کے سارے ادیب چاہے ماضی سے بالکل بے تعلق ہوں چاہے ماضی کو دلچسپ اور کارآمد چیز سمجھتے ہوں۔ بہر حال اسے اپنے وجود کا ایک حصہ نہیں سمجھتے۔ لیکن ماضی کو قبول کیے بغیر نہ تو ہم اس سے تخلیقی طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ نہ اُس سے چھٹکارا پا سکتے ہیں، اس طرح تو ماضی کا بھوت ہمارا گلا دبائے رکھے گا اور ہمیں سانس تک لینے نہیں دے گا۔ **فیض** اور **راشد** کی **نظموں** میں **عصمت چغتائی** کے **افسانوں** میں ہمیں یہ احساس تو ملتا ہے کہ ہم ماضی کے بوجھ تلے دبے پڑے ہیں لیکن آج کل کے لکھنے والے تو یہ بات اپنے آپ سے پوچھتے بھی نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرزِ احساس میں ماضی کے اجتماعی تجربے کو کیا دخل ہے۔ اس بات سے واقف ہوئے بغیر **اردو** کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کیسے کر سکیں گے یہ میری سمجھ میں نہیں آتا۔ فرض کیجیے آپ کو ریں بو کا یہ تخلیقی اُصول بہت پسند آیا کہ اپنے حواسِ خمسہ میں جان بوجھ کر انتشار پیدا کیا جائے۔ اب سوال یہ ہے کہ **اردو** میں اُسے کیسے برتا جائے؟ جس ادب نے آج تک حواسِ خمسہ کا استعمال ہی ٹھیک طرح نہ سیکھا ہو وہ ان کے انتشار کو کیسے سہارے گا؟ آپ پوچھیں گے کہ اگر ہمارے یہاں ایک دم سے **تجریدی مصوری** کی ریل پیل ہو سکتی ہے تو ریں بو کی طرح کا ادب کیوں نہیں پیدا ہو سکتا؟ قصہ یہ ہے کہ آپ رنگوں اور لکیروں کو تو ایک ملک سے اٹھا کر دوسرے ملک میں زبردستی لے جا سکتے

ہیں لیکن ایک زبان کے لفظ دوسری زبان میں منتقل نہیں کیے جاسکتے تھوڑی سی مشق یا مہارت کے بعد آپ یورپ کے **تجریدی مصوروں** کی نقل اُتار سکتے ہیں۔لیکن **ریں بو** کے الفاظ کے پیچھے جو صدیوں کا اجتماعی تجربہ ہے۔اس سے گزرے بغیر آپ اپنی زبان کے الفاظ کو **ریں بو** کی طرح استعمال نہیں کر سکتے۔ رنگوں اور لکیروں کی مدد سے آپ تھوڑی دیر کے لیے جھوٹ بول سکتے ہیں لیکن الفاظ بڑی ظالم چیز ہیں۔یہ فوراً بھانڈا پھوڑ دیتے ہیں۔تخلیق کا میدان عرصۂ محشر کی طرح ہے یہاں نفسی نفسی کا عالم ہے۔ذاتی تجربے کی جگہ نہ تو تعلیم لے سکتی ہے نہ نقالی نہ خلوص، نہ رُشد و ہدایت۔آپ جو بوئیں گے وہی کاٹیں گے۔

قصہ مختصر، آپ کو اپنی زبان کے اسالیب میں اگر کوئی تبدیلی گوارا نہیں تو آپ کا ادب ایک قدم آگے نہیں بڑھے گا۔صبح اور شام کے بارے میں ہمارا جذباتی ردعمل وہ نہیں جو **میرامن** کا تھا، **میرامن** بھی ہمارے اندر سہی، لیکن ہم ہو بہو وہ نہیں جو **میرامن** تھے۔اس کے برخلاف اگر آپ صرف تبدیلی اور ترمیم کے قائل ہیں اور یہی نہیں جانتے تو **میرامن** آج بھی آپ کے اندر بیٹھے ہیں اور انھوں نے آپ کے احساس کو جکڑ رکھا ہے تو آپ کا ادب ہمیشہ یوں ہی ٹامک ٹوئیاں مارتا رہے گا۔اس کی حرکت بامعنی کبھی نہیں ہوگی۔

مجھے ڈر ہے کہ یہ سارا مضمون اس جملہ معترضہ کی ہی بھینٹ نہ چڑھ جائے۔اس لیے اب اس مسئلے کی طرف آجانا چاہیے جو میں آج چھیڑنا چاہتا ہوں۔**ہاتھورن** کے ناول 'اسکارلٹ لیٹر' کے ترجمے پر نظرثانی کرتے ہوئے میرے سامنے ایک پانچ چھے سطروں کا جملہ آیا۔جس میں یہ اطلاع بہم پہنچائی گئی تھی کہ جیل کے سامنے ایک مجمع لگا ہوا ہے۔اس جملے میں منظر کی تفصیلات اس ترتیب کے ساتھ بتائی گئی تھیں:

(۱) **ایك هجوم هے۔**

(۲) **یه هجوم مردوں کا هے جن کی خصوصیت یه هے که سب کے سب ڈاڑھی والے هیں۔**

(۳) **اب ان کے لباس کے بیان کا وقت آتا هے۔**

(۴) **پھر پته چلتا هے که هجوم میں کچھ عورتیں بھی هیں۔**

(۵) **ان میں سے کچھ ننگے سر هیں اور کچھ نے ٹوپیاں اوڑھ رکھی هیں۔**

(۶) **یه هجوم ایك لکڑی کی عمارت کے سامنے کھڑا هے۔**

(۷) **عمارے کے پھاٹك پر موٹے موٹے تختے جڑے هیں۔**

(۸) **اور لوهے کی میخیں لگی هیں۔**

پہلے تو میں یہ شکایت کرتا رہا ہوں کہ ہم **اردو** والے کسی چیز کو اپنے حواسِ خمسہ کی مدد سے محسوس کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ اسی لیے ہم اسم کے ساتھ صفت استعمال کرتے ہوئے گھبراتے ہیں۔ لیکن اس جملہ میں حواسِ خمسہ کا سوال ہی نہیں، صرف ایک بصارت استعمال ہو رہی ہے لیکن اس کے باوجود اس جملے کو تفصیلات کی اسی ترتیب کے ساتھ **اردو** میں منتقل نہیں کیا جا سکتا۔ اگر یہی باتیں اسی ترتیب کے ساتھ **اردو** میں کہنی چاہیں تو کم از کم تین چار جملے لکھنے پڑیں گے۔ یعنی منظر کے اجزا ایک دوسرے سے الگ ہو جائیں گے اور قاری کا تصور پہلے تو ہر چیز کو علاحدہ علاحدہ دیکھے گا۔ اس کے بعد انھیں جوڑ کر پھر سے تصویر بنائے گا۔ یا اگر اپنے دماغ پر وہ زور نہیں ڈالنا چاہتا، تو ان ٹکڑوں کو اسی طرح بکھرا ہوا رہنے دے گا۔ بہرحال **اردو** کا ادیب تو چند تفصیلات فراہم کر کے سبکدوش ہو جائے گا۔ ان کو ایک منضبط نقش کی شکل دینا یا نہ دینا قاری کا کام ہے۔ آپ کہیں گے کہ اس سے فرق ہی کیا پڑتا ہے۔ 'خیال' تو **اردو** میں بھی وہی ادا ہوا جو اصل **انگریزی** عبارت میں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ 'خیال' تو وہی کا وہی رہا لیکن تجربہ کچھ اور ہو گیا۔ ادب کا تعلق خیالات سے نہیں بلکہ تجربات سے ہے۔ **ہاتھورن** نے صرف ایک منظر کا نقشہ نہیں کھینچا بلکہ اس منظر کو دیکھنے کا پورا عمل دکھایا ہے۔ دیکھنے والے کی نگاہ نے درجہ بہ درجہ جس طرح حرکت کی ہوگی، اُس کے ہر ہر قدم کی تصویر کھینچی ہے۔ یہ جملہ نہیں، ایک پورا سفرنامہ ہے۔ اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ اس جملے میں نظر اور منظر آپس میں گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ یہاں منظر، کو دور سے یا باہر سے نہیں دیکھا جا رہا، بلکہ اس کا ہر حصہ اپنے آپ کو دکھا رہا ہے۔ دوسرے حصوں سے الگ ہو کر نہیں بلکہ اپنی جگہ قائم رہتے ہوئے بھی ایک وسیع تر کل کا جز بن کر اس منظر میں ایک اندرونی حرکت ہے جو انسانی نظر کی گردش سے ایسی ہم آہنگ ہے کہ آپ ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کر سکتے۔ ایسا جملہ اس وقت لکھا جا سکتا ہے کہ جب آدمی کے دل میں خارجی اشیا کے علاحدہ وجود کا اقرار، اُن کا احترام اور اپنے آپ کو ان کے حوالے کر دینے کی ہمت ہو۔ جب آدمی بیک وقت ان سے الگ بھی رہ سکے اور اپنے آپ کو اُن میں تحلیل بھی ہو جانے دے اور اوپر سے یہ دیکھنے کا ہوش بھی برقرار رکھے کہ اس وقت میرے ساتھ کیا بات پیش آ رہی ہے۔ یعنی آدمی کو خارجی چیزوں سے بھی دلچسپی ہو، اور اپنی ذات کے سارے عوامل سے بھی۔ اگر **اردو** والے اس قسم کا جملہ نہیں لکھ سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ جس طرح **ہاتھورن** دیکھتا ہے اس طرح ہم نہیں دیکھ سکتے۔

اس بات سے خود اطمینانی کا سامان پیدا نہ کیجیے۔ دراصل مسئلے سے یہ کہہ کر بچ نکلنے کی کوشش نہ کیجیے کہ مغرب کی خصوصیت ہے۔ تحلیل اور تجزیہ، مشرق کی خصوصیت ہے امتزاج، کیونکہ **ہاتھورن** کے جملے میں دونوں باتیں موجود ہیں، تجزیہ بھی اور امتزاج بھی۔ یہ صرف چند ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں، بلکہ ایک پوری اکائی ہے ہمارے سامنے سوال ہی یہ ہے کہ آخر ہم اس طرح کی وحدت کیوں نہیں تخلیق کر سکتے، جو بہت سے اجزا پر حاوی ہو؟ ہم کسی حقیقت کو ٹکڑوں میں بانٹ کر منتشر حالت میں کیوں دیکھتے ہیں؟ ہماری نظر اُسے ایک منضبط شکل میں کیوں نہ دیکھ سکتی؟ ہم ایک کُل کے اجزا میں نامیاتی رشتہ کیوں نہیں قائم کر سکتے؟ ہمارے جذباتی نظام میں سے گزرنے کے بعد چیزیں ایک دوسرے سے الگ کیوں ہو جاتی ہیں؟

کیا ہم اپنے آپ کو یہ کہہ کر تسلی دے لیں کہ خارجی چیزوں میں اٹک کر رہ جانا یورپ کو مبارک ہو۔ مادروں را بنگریم و حال را؟ جن لوگوں نے **همه اوست** کا فلسفہ پیدا کیا ہے انھیں یہ سمجھنا کہاں تک زیب دیتا ہے کہ چیزوں کا کوئی درد نہیں ہوتا اور اس کی تلاش لایعنی ہے۔ کیا یورپ کے بیسیوں ادیبوں اور شاعروں کو انسان کے دروں تک پہنچنے کی صلاحیت چیزوں کا دروں ڈھونڈنے سے حاصل نہیں ہوئی۔ کیا خارجی اشیا اور انسان کے جسمانی عوامل روحانیت سے اتنے بے تعلق ہیں کہ ہم ان سے بالکل ہی بیگانگی برتیں؟

یہ کہہ کر بھی ہم اصل مسئلے سے پیچھا نہیں چھڑا سکتے کہ یورپ والوں میں اپنے احساسات کے تجزیے کی صلاحیت۔ تشکیک یا بے دینی کے طفیل آئی ہے۔ یورپ میں بیسیوں شاعر اور متصوفین ایسے ہوئے ہیں جنھوں نے اپنے احساسات کی تفتیش کو خدا کے عرفان کا ذریعہ بنایا ہے۔ شاید ہم اس خیال میں مگن ہوں کہ ہمیں تفتیش کی ضرورت ہی کیا ہے۔ ہمیں تو سرورِ ازلی حاصل ہے۔ لیکن سرورِ ازلی کوئی ایسی چیز نہیں جس کے سہارے آدمی مطمئن ہو کے بیٹھ جائے۔ مجذوبوں کی بات دوسری ہے۔ عام قسم کے آدمی اس تجربے کو چند منٹ سے زیادہ نہیں سہار سکتے۔ مشکل اس بات میں پیش آتی ہے کہ اس سرور میں اور معمولی زندگی یا انسانی ذہن کے عام عوامل میں رابطہ پیدا کیا جائے۔ اس کیفیت کے ختم ہونے کے بعد بھی اگر آدمی اس خوش فہمی میں پڑا رہے کہ مجھ پر وہی سرشاری کا عالم طاری ہے تو اس کی شاعری تجربات کی نہیں رہتی بلکہ پروگرام کی بن جاتی ہے۔ حالاں کہ میں فارسی ادب کے متعلق کچھ کہتے ہوئے ڈرا کرتا ہوں لیکن اتنا تو مجھے بھی معلوم ہے کہ **عرفی** اور **حافظ** کی شاعری میں تھوڑا سا فرق

ہے۔**اردو غزل** میں حال وقال کے روایتی تذکرہ کے باوجود عالمِ جذب کی شاعری کہیں نہیں ملتی اور نئے سماجی حالات میں تو اس کیفیت کا تصور تک باقی نہیں رہا لیکن ہمیں ذہنی اور حسّی آرام طلبی کی جو عادت پڑ گئی ہے وہ آج تک نہیں گئی۔ ہمارا تجربہ تو یقیناً وہ نہیں رہا جو آج سے سو سال پہلے کے لوگوں کا تھا۔لیکن چونکہ ہمارا طرزِ احساس نہ تو بدلا نہ ہم نے اُسے بدلنے کی ضرورت محسوس کی۔اس لیے ہم اپنے آپ سے بھی پوری طرح واقف نہیں ہونے پائے۔۳۶ء کے بعد حقیقت پسندی کی تحریک نے خارجی اشیا کے بالارادہ مشاہدے کے ذریعے احساس میں تھوڑا بہت فرق پیدا کرنے کی جو کوشش کی تھی وہ سیاست بازوں اور **اردو** کے پروفیسروں کے نذر ہوگئی۔

ہاں صاحب، اپنے تجربات کی انفرادیت اور ندرت سے تغافل برتنے کا ایک بہانہ اور بھی تو ہوسکتا ہے۔آپ پھر وہی مشرق اور مغرب میں بنیادی فرق نکالیں گے اور کہیں گے کہ مغرب تو ازل سے غیر یقینی کا شکار ہے۔ ہر آدمی حقیقت کو اپنے آپ دریافت کرنا چاہتا ہے۔اس لیے اپنے چھوٹے سے چھوٹے تجربے کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے کہ شاید یہیں کچھ نکل آئے۔اس کے برخلاف اب سے سو سال پہلے تک مشرق والوں کا ایمان ایک حقیقتِ عظمیٰ پر راسخ تھا۔اس لیے ہمیں تجربات کے تجزیے اور تفتیش کی ضرورت نہ تھی۔اور ہمارا ادب چیزوں کا اختصاص نہیں بلکہ ان کی عمومیت پیش کرتا تھا۔ مجھے تسلیم ہے کہ یہ طرزِ احساس بھی اپنی جگہ قابلِ قدر ہے، اور قابلِ قدر ادب پیدا کرسکتا ہے۔لیکن صرف اُسی وقت کہ جب تجربات کو محسوس کرنے کا یہ طریقہ خود تجربات کے اندر سے پیدا ہو۔اگر ہم ایک طرف تو بے یقینی کے نرغے میں آچکے ہوں اور دوسری طرف چیزوں کو اس طرح دیکھیں کہ جیسے ہر چیز کی حیثیت مستقل طور پر متعین ہوچکی ہے تو ہم صرف جھوٹا اور جعلی ادب پیدا کرسکیں گے۔اس دورخے پن کا مطلب یہ ہے کہ ہمارا شعور ہمارے تجربات کو جذب نہیں کرسکا۔ہم اپنے کو ماضی سے آزاد سمجھتے ہیں،لیکن غیر شعوری طور پر ماضی کے پنجے میں گرفتار ہیں۔ یہ تو ہوئی آج کل کے ادیبوں کی کم ہمتی۔لیکن مشرق کے روایتی شعور میں بذاتِ خود ایک کمزوری موجود ہے۔مشرق والوں کا ایمان حقیقتِ عظمیٰ پر تو راسخ رہا ہے۔لیکن جب ایمان خود اپنے اوپر ایمان لے آئے تو حقیقتِ عظمیٰ سے غافل ہونے لگتا ہے۔مشرق والے ہر چیز میں حقیقت کا جلوہ تو ضرور دیکھا کیے ہیں لیکن ذرا غور کیجیے کہ ہمارے یہاں اس بات کو بیان کس طرح کیا جاتا ہے۔**اردو** میں عام طور سے اس موقع پر کہتے ہیں کہ حقیقتِ عظمیٰ کی شہادتیں ہر طرف بکھری پڑی ہیں۔ ہمارا بے

اعتنائی کا رویہ تو اسی لفظ کے انتخاب سے ظاہر ہے جو چیز ہر طرف بکھری پڑی ہے اُسے اٹھانے کے لیے کاوش کی کیا ضرورت ہے۔ یہ کام تو آج بھی ہوسکتا ہے۔ کل بھی، پرسوں بھی۔ ممکن ہے عربی یا فارسی کے شاعروں میں کاوش کے آثار بھی نظر آتے ہوں لیکن اردو کے شاعر تو ان شہادتوں کے اس بُری طرح قائل رہے ہیں کہ انھیں دیکھنے سے بھی جی چرایا کیے ہیں۔ جب ہمیں پہلے ہی سے معلوم ہے کہ ہر چیز کے پیچھے حقیقت کیا ہوگی تو اُسے دیکھنے کی ضرورت بھی کیا ہے۔ جب ہم جانتے ہیں کہ چیزوں کے درمیان کیا رشتہ ہے تو ان میں ربط قائم کرنے اور انھیں ترتیب دینے کی کوشش کیوں کریں؟ اسی لیے ہمارے ادب نے چیزوں کی طرف سے اور انسان کے حسّی تجربے کی طرف سے اتنی بے اعتنائی برتی ہے۔ چونکہ کوئی بات دریافت طلب تھی ہی نہیں۔ اس لیے ہم نے اپنے احساسات کو دریافت اور انکشاف کا ذریعہ نہیں بنایا اور نہ اپنے احساسات کو احترام کے قابل سمجھا۔ ہم کبھی چیزوں سے ہم آغوش ہونے کے لیے آگے نہیں بڑھے۔ کیوں کہ وہ تو پہلے ہی سے ہمارے حوالے کردی گئی تھیں۔ ہم چیزوں کے اندرونی اور بنیادی رابطے کے ایسی بُری طرح قائل ہوئے کہ ہم نے اپنے شعور میں انھیں ٹکڑے ٹکڑے ہوجانے دیا۔ ہماری نثر کے اسالیب اسی طرزِ احساس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جب تک ہمارے معاشرے ہیں کسی نہ کسی حد تک انضباط موجود تھا، یہ طرزِ احساس بھی اپنی طرح کی تخلیقی قوت رکھتا تھا۔ لیکن یہ انضباط ختم ہوا تو ہمارے تجربے کا نظام بھی ٹوٹ گیا۔ چوں کہ طرزِ احساس بھی وہی کا وہی رہا جو پُرانے نظام سے ہم آہنگ تھا۔ اس لیے اس کی تخلیقی قوت بھی روز بہ روز کم ہوتی چلی گئی اور ہمارے ادب کی یہ گت بنی جو آج ہمیں نظر آرہی ہے۔ نظم یا نثر کے اسالیب سے متعلق مسائل صرف اصطلاحی جھگڑے نہیں ہیں، ان کی جڑیں ہماری اجتماعی شخصیت اور اجتماعی تجربے میں بہت دور تک جاتی ہیں۔ اردو زبان اور ادب کی خالی خولی تعریف یا بُرائی کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ اردو کے ادیبوں سے تو میں مایوس ہو چکا ہوں۔ اردو کے پروفیسر نقادوں نے ان کی ذہنی عادتیں بہت بگاڑ دی ہیں۔ البتہ اگر اردو پڑھنے والے اپنے ادب کو دوبارہ زندہ کرنا چاہتے ہیں تو انھیں دیکھنا پڑے گا کہ اردو نظم و نثر کے مروجہ اسالیب ان کے تجربات کا اظہار کرتے ہیں یا ان کی تشکیل میں ہارج ہوتے ہیں تو کیوں اور کیسے؟ اردو پڑھنے والے اپنی اہمیت سے واقف ہوجائیں اور کیوں اور کیسے کی فکر میں پڑجائیں تو آج کل کا ادبی جمود دو روز میں دور ہوجائے۔ لیکن پڑھنے والوں کو کون جگائے گا؟ ادیب لوگ اپنے آپ سے کیوں دشمنی کرنے لگے۔

علمی وادبی نثر کے امتیازی اسالیب

عتیق اللّٰہ

ہماری اس گفتگو کا موضوع علمی وادبی نثر کے امتیازی اسالیب ہیں۔ دراصل بنیادی موضوع علمی نثر اصول و رسمیات ہے۔ بعدازاں ادبی نثر کو بھی اس بحث میں شامل کر کے حدودِ بحث کو تھوڑا وسیع کرنے کی جو کوشش کی گئی ہے وہ میرے تئیں ایک مناسب اقدام ہے۔ یو ں بھی علمی نثر پر گفتگو کے دوران یا واضح انداز میں اپنے موقف کے بیان کے لیے کسی *Anti thesis* کی اکثر ضرورت پڑ جاتی ہے۔ لیکن یہ لکھتے ہوئے ایک خدشہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ کیا علمی نثر کو ادبی نثر کا نقیض باور کر کے ہم اپنی بحث کو ایک الگ دھارے پر تو نہیں لے جا رہے ہیں اور کیا اس تناقض کی صورتیں کوئی حد بھی رکھتی ہیں یا یہ مکمل طور پر ایک دوسرے کے منافی ہیں۔ پہلے تو بغیر کسی دلیل کے ہمیں یہ مان کر چلنا چاہیے کہ اسالیب کے فرق کے معنی تقاضوں کے اختلاف، لکھنے والے کے مقاصد کی نوعیت، علمی اور ادبی اصناف میں استعمال ہونے والے بعض ضروری آلات و وسائل سے

ہے۔ علمی نثر نگار اور ادبی نثر نگار کی قوتِ اظہار اور خلقی صلاحیت بھی ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ علمی نثر اور ادبی نثر کو جب بھی موضوعِ بحث بنایا گیا کچھ نہ کچھ مشکلات ضرور واقع ہوئی ہیں۔ بعض مشکلات کو ہم خود دعوت دیتے ہیں اور ترازو کے پلڑوں کی فکر کرنے لگتے ہیں۔

سارا گھپلا نثر و نظم کے لغوی معنی کی وجہ سے پیدا ہوا یا اُس روایتی تفریق کو مسلمہ مان لینے کے باعث کہ نثر کو نظم یا شاعری کے مقابلے پر سطحی اور معمولی طریقِ اظہار سمجھ لیا گیا۔ نثر کو سادہ (*Simple*)، خشک (*Dry*) بے رنگ و لطف سے عاری کہا گیا یا نثر جس کا تخیل کاری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ تحقیر کے طور پر نثری یا *Prosaic* بھی مستعمل ہے یعنی غیر دلچسپ اور شعریت یا شعری محاسن یا لطف انگیزی سے عاری۔ لفظ *Prose* لاطینی لفظ *Prosa* سے مشتق ہے جس کے معنی *Straight formward discourse* (راست مخاطبے) کے ہیں۔ راست یعنی جو تحریر یا گفتار میں زبان کے آرائشی سج دھج بنانے والے آلات سے معریٰ ہو۔

آکسفرڈ ڈکشنری، میں اس جملے کو مثالاً پیش کیا گیا ہے جس کا ترجمہ **شان الحق حقی** نے کیا ہے کہ اپنے کتے کے بابت دماغ چاٹتا رہا۔ *Prosing away about his dog*۔ فارسی اور اردو لغات میں بھی نثر کو نظم کا نقیض اور پراگندہ سے موسوم کیا گیا۔ ادب میں تقابل کے معنی قطعی یہ نہیں ہیں کہ ایک کو دوسرے پر فوقیت دی جائے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ وہ کون سی خوبیاں ہیں جو ایک میں ہیں دوسرے میں نہیں ہیں یا خال خال ہیں اور دوسرے وہ کون سے نمایاں یا باطنی اوصاف ہیں جو دوسرے میں ہیں اور پہلے میں ان کی محض جھلک موجود ہے۔ مشابہتوں اور مغائرتوں دونوں کی اپنی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ اسی طرح اصناف کے مابین بھی مسابقت کے عمل کی جو مساعی ہوتی رہی ہیں انھیں ناکام ہونا پڑا ہے۔ خصوصاً ناول اور افسانے کے تقابل کا میلان یا نظم کے مقابلے پر غزل کو اور مونوں شاعری کے مقابلے پر نثری نظم کو رکھ کر جب بھی دیکھا اور پرکھا گیا مغالطے زیادہ پیدا ہوئے۔ فرق و اشتراک کی نوعیّتوں پر کم بحث کی گئی۔ کیا کسی ایسے مقیاس المعیار یا حتمی پیمانے کا تصور کیا جاسکتا ہے کہ ہم کلیے قائم کرسکیں۔ سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ موضوعِ بحث دو چیزوں کے باہمی تعلق پر غور کرنے کی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ کون سی کمیاں ہیں جو دوسرے سے پوری ہوتی ہیں یا دوسرے میں جو کمیاں ہیں وہ پہلے سے دور ہوتی ہیں۔ میر اور غالب کو اکثر دو پہلوانوں کی طرح اکھاڑے میں اتار کر یہ

کھیل کھیلا جاتا رہا ہے لیکن دونوں کے بدن روغن سے اس قدر لت پت ہوتے ہیں کہ نہ تو **میر غالب** کو اور نہ **غالب میر** کو پٹخنی دے پائے۔ اسی طرح علمی اور ادبی نثر کے امتیازات کے معنی قطعی یہ نہیں ہیں اور نہ ہی اس مذاکرے کا مقصود یہ ہے کہ ایک کو دوسرے پر ترجیح دی جائے۔ یہ ضرور ہے کہ ادبی نثر کے آثار کئی علمی نثر نگاروں کی تحریروں میں اور علمی نثر کے آثار کئی ادبی نثر نگاروں کے یہاں ضمناً واقع ہونے پر حاوی موضوعِ بحث یا کسی ناول وغیرہ کی بیانیہ رَو کو وہ نقصان نہیں پہنچاتے۔

جب علمی نثر کے رسم ورواج پر غور کرنا شروع کرتے ہیں تو مختلف علوم کے ارتقا اور ان کی ترسیل وابلاغ میں مجموعاً نثر کے رول کے مسائل پر بھی گفتگو کا دھارا مڑ سکتا۔ اسی طرح ادبی نثر کئی صدیوں اور مرحلوں سے گزر کر موجودہ زمانے تک پہنچی ہے۔ یہ ایک جدلیاتی سلسلہ ہے جس کا اطلاق علمی نثر اور ادبی نثر دونوں پر ہوتا ہے۔ علمی نثر بتدریج ٹھوس سے تجرید کی طرف اپنا سفر طے کرتی ہوئی چلی آرہی ہے۔ ترسیل وابلاغ کے عمل پر جب بھی غور وخوض کیا جائے گا زبان اور اسلوب زبان یا ان لسانی سانچوں اور محسوساتی سانچوں اور مشترک اقدار کے پہلوؤں کو بھی بحث کے ساتھ مربوط کر کے چلنا پڑے گا جو مقاصد سے عہدہ برآ ہونے کی راہ فراہم کرتے ہیں۔ ہر علم کا اپنا نظامِ اصطلاحات، کلیدی اشارات ونشانات کی ایک دنیا ہوتی ہے۔ اس علم کے باقاعدہ قاری کے لیے ان کی فہم کوئی مسئلہ نہیں ہوتی کیونکہ وہ علمی نثر کے تدریجی ارتقا اور اس کی جدلیاتی منطق سے بڑی حد تک واقف ہوتا ہے۔ جس طرح تھیوری کو *Force field of knowledge* کہا گیا ہے۔ نثر بھی علم ومعلومات پر مہمیز کرنے اور انھیں مہیا کرنے نیز نسل در نسل منتقل کرنے کا ایک اہم ترین ذریعہ ہے۔ ہماری ذہنی اور دانشورانہ زندگی میں نثر اور وہ بھی علمی نثر کا اہم مقام ہے۔ کسی بھی نثری متن میں لسانیاتی نشانات اور ان کی تنظیم کی حیثیت بنیادی ہوتی ہے۔ نظم وضبط، ربط وتسلسل، استدلالی منطق اور نتیجہ خیزی سے علمی نثر اپنی شناخت قائم کرتی ہے یہاں تک پہنچ کر معاً ہمارا ذہن نثر کے مسئلے سے ہٹ کر ان مسائل وموضوعات کی طرف ہو جاتا ہے جن کا تعلق اسلوبِ نثر کے علاوہ نوعیتِ علم اور اس کے دائرۂ عمل سے ہے جیسے فلسفہ، تاریخ، نفسیات، عمرانیات، لسانیات، ریاضیات اور سائنسی علوم وغیرہ کے اسلوبِ نثر میں ایک سطح پر کسی اختلاف کی گنجائش نہیں ہے کہ تحقیق وتفحص کا عمل صدیوں سے ایک مسلسل عمل کے طور پر جاری ہے۔ یہ سلسلہ انکار واقرار نیز رد وقبولیت کے عمل سے گزرتا ہوا چلا آرہا ہے،

لیکن **فلسفے** میں نثر کی جس منطق سے سابقہ پڑتا ہے، اس کے آثار تاریخ میں نہیں ملیں گے اور نہ **عمرانیات** کے **ریاضیات** میں۔ اسی طرح ہر علم کے تقاضوں کی طرح نثر کے تقاضے بھی مختلف ہیں۔ باوجود اس کے ہر علم یا علوم کی نال دوسرے علوم میں گڑی ہوئی ہے۔ اس تقلیب و تبدل کے عمل میں بنیادی موضوعات و مسائل کے ساتھ ان کے اسالیب بھی منتقل ہوتے ہیں تو کیا ہمیں یہ مان کر آگے بڑھنا چاہیے کہ **علمی** نثر نگار کا منصب صرف اپنی تفہیم، اپنی جمع کردہ اور وضع کردہ دلیلوں، حوالوں کے ایسے انبار اکٹھا کرنے تک محدود ہوتا ہے جن کی بنیاد پر وہ اپنی ان ترجیحات کو قابلِ قبول بنا سکے جو کسی نہ کسی صورت میں نئے حقائق کی دریافت کا درجہ رکھتی ہیں۔ تو کیا قابلِ قبول بنانے میں محض دریافت کردہ حقائق کی شماریاتی پیش کش کافی ہوتی ہے؟ کیا زبان کے استعمال کے طریقوں کی فہم اور زبان کی نمایاں اور پوشیدہ قوتوں کے ادراک اور تجریدی تخیل کی صلاحیت کی کوئی ضرورت ہی نہیں ہوتی؟ میرا اشارہ **مرصع** اور **مسجع** نثر کی طرف قطعی نہیں ہے بلکہ اس **جوش** (*Passion*) **جذبے** (*Emotion*) اور ان **محرکوں** (*Impulses*) کی طرف ہے جن کے توسط سے علم کے خوشہ چینوں کے لیے ذہنی ہی نہیں جذباتی شمولیت کی راہ بھی فراہم ہوتی ہے۔ تعقل، منطق، دلائل، حوالے، اپنی بات، نظریہ یا موقف کو اعتبار انگیز ٹھوس اور صحیح تر ثابت کرنے کے لیے زبان کے دوسرے وسائل و آلات کا استعمال بھی ناگزیر ہوتا ہے۔

یوں تو ہر لفظ ایک معنی خیز استعارہ ہے اور لغوی معنی جیسی حتمی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ سترہویں، اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی فرہنگوں کے معنی اور بیسویں صدی کی فرہنگوں کے معانی میں بتدریج اضافہ ہوتا گیا اور تہذیبی و لسانی تصادمات کے ساتھ ہر زبان میں نئے نئے الفاظ کا اضافہ بھی ہوتا رہا۔ **عربی**، **سنسکرت** اور **یونانی** وغیرہ زبانیں پہلے کسی دوسری زبان کے الفاظ کی شمولیت کو ممنوع قرار دیتی تھیں۔ **یونانی** تو دوسری کسی بھی زبان کے الفاظ کو **وحشی** (*Barbaric*) کہا کرتے تھے لیکن تاریخ کے دھارے کے جبر کی زد میں آ کر اس نوعیت کے سارے بھرم ٹوٹتے رہے ہیں۔ یہی صورت اسالیبِ اظہار کی ہے۔ جوں جوں ترسیل و ابلاغ کے ذرائع فروغ پاتے گئے تحریروں کے اسالیب میں بھی متبادل صورتیں پیدا ہوتی گئیں۔ سائنسی اور تکنیکی تیز رفتار اور دھماکہ خیز ترقیوں نے اسالیبِ زندگی پر گہرے اثرات تو قائم کیے ہی ہیں۔ دنیائے علوم میں بھی خاصی اتھل پتھل ہے۔ بات

پھر وہیں آجاتی ہے کہ علمی نثر بھی مسلسل جدلیاتی عمل سے گزرتی رہی۔ جب قبولیت کے دروازے بند کر دیے گئے تو زبانیں کسی خاص حلقے تک محدود ہو گئیں اور ان کے چشمے سوکھ گئے۔ سنسکرت زبان جس کی بہترین مثال ہے جو عوام سے کٹ کر علمی رہی نہ ادبی۔ عوام الناس کی زبان کو ہم سماجی کہتے ہیں اور جسے ہم آپسی افہام و تفہیم سے عبارت کہتے آئے ہیں۔ یہاں میرا اشارہ روزمرہ اور محاورے کی طرف نہیں ہے بلکہ روزمرہ میں استعمال کیے جانے والے ان اسالیب کے تعلق سے سمجھنے کی ضرورت ہے جن میں رمز و ابہام ہوتا ہے، ان تشبیہات و استعارات سے بھی سابقہ پڑتا ہے جن میں خلقی پن کی چمک ہوتی ہے۔ جیسے کوئی اگر یہ کہتا ہے:

I may appear to be insulting, but I really do not wish to insult you.

(تم یہ تاثر لے سکتے ہو کہ میرا مقصد تمہیں زک پہنچانا تھا، لیکن اصلاً مجھے تمہاری ہتک مقصود نہیں تھی)

اس طویل جملے کے ایک ہی معنی برآمد ہوتے ہیں کہ میں تمہاری توہین کرنا چاہتا تھا محالیاتی ابہام اسی کو کہتے ہیں۔

مصرعوں میں جس طرح بندشِ الفاظ کا مفہوم لیا جاتا ہے اسی طرح جملے کی ساخت کی بھی اہمیت ہے۔ جملہ سازی بھی ایک فن ہے۔ بعض علوم ہی نہیں بلکہ ہر علم میں جملہ سازی از خود لبھانے اور للچانے کا ایک اہم ذریعہ ہوتی ہے۔ کسی عبارت میں محض ایک جملے میں مناسب بندشِ الفاظ ہی کا کردار اہم نہیں ہوتا بلکہ ہر جملہ اپنے پیش رو اور پس رو جملے سے پُرکار اور ایک قوت بنتا ہے۔ جس امدادی فعل پر کوئی جملہ ختم ہوتا ہے یعنی اگر صیغہ تانیث پر ختم ہوا ہے تو پس رو جملے کو صیغہ مذکر پر ختم ہونا چاہیے۔ دلائل کو قائم کرنے میں تکرارِ الفاظ سے گریز اور جا بجا اسمائے صفات کا استعمال بھی ایک حد پر پہنچ کر بے معنی ہو جاتا ہے۔ علمی نثر میں ابہام، عدم توضیح، جذبوں کی تیز روی، بار بار خود موجودگی، خود پیرائی (*Self Adjustment*) کے بجائے معروضی تجزیہ کاری کی زیادہ ضرورت ہوتی ہے۔ ابہام تو زبان کی فطرت ہے، ادبی نثر میں اس کی نوعیت اَور علمی نثر میں اس کی نوعیت اَور ہوتی ہے۔ میں مثالوں سے اپنی گفتگو کو اطناب کے

الزام سے بچاتے ہوئے بس یہی کہوں گا کہ ریاضیات کو چھوڑ کر دیگر تمام علوم میں جن نثر نگاروں کے یہاں خلاقانہ اہلیت اور ایڈیم پر مضبوط گرفت اور بصیرت کے ساتھ تخیل اور حتیٰ کہ وجدان کی سرگرمی کا کہیں کہیں احساس ہوتا ہے وہاں علمی اور ادبی نثر کی حدود خلط ملط ہو جاتی ہیں۔ علمی نثر میں ایسی چیزیں از خود لازمی منصب کے طور پر شامل نہیں کی جاتیں بلکہ شامل ہونے کی خود ہی گنجائش نکال لیتی ہیں۔لیکن مکمل طور پر وہ تخلیقی ادب پارہ نہیں ہوتا۔ باوجود اس کے جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کہ مقاصد کی نوعیت اور تقاضوں کے اختلاف کے باعث فلسفیوں کے نثری اسلوب اور مورخین کے نثری اسلوب، علم الاقتصادیات کے ماہرین کے نثری اسلوب اور عمرانیات یا نفسیات کے ماہرین کے نثری اسلوب یا دیگر علوم کے ماہرین کے نثری اسالیب میں بھی خاصا افتراق پایا جاتا ہے۔ ادبی نثر میں بھی ان امتیازات کی نشاندہی مشکل نہیں ہے وہ ہر صنف کے تقاضوں کے مطابق واقع ہوتے ہیں۔تمام اصنافِ ادب جس طرح بتدریج تبدیلیوں سے گزرتی رہیں اسی طرح ان کی ادائیگیِ زبان میں بھی فرق واقع ہوتا گیا۔اصناف کی حدیں ٹوٹتی رہیں نئی نئی بنتی رہیں۔

اردو ادبی نثر کے ابتدائی نمونوں ہی میں نہیں دنیا کی بیش تر زبانوں کے نثری ادب میں تمثیلی یا مجازی اسلوب رائج تھا۔ نثر نگار کسی قصے یا حکایت کو مجاز کے پیرائے میں ادا کرتے تھے۔ ہم ان کے **تمثیلی اسلوب** (*Allegorical Style*) کو بیانیہ کے ارتقا کی تاریخ کے ایک نشان کے طور پر دیکھتے ہیں۔لیکن فورٹ ولیم کالج کے ادبی نثر نگاروں سے قبل **مہر چند کھتری** کی 'نوآئینِ ہندی عرف قصہ ملک محمد گیتی افروز'، وغیرہ کے لفظی اسلوب میں سلاست و شستگی کا پیرایہ از خود ایک تجربہ تھا۔ فارسی کے انشا پردازوں کے اثرات کے تحت اور عربی کے لفظی تراجم میں نحوی ترتیب کا الٹ پلٹ جانا ہی متنی مفہوم کی ترسیل کی ناکامی کا سبب تھا۔ **رجب علی بیگ سرور** صاف و سلیس زبان لکھ سکتے تھے لیکن انھیں تو اپنے اسلوب کی رنگینی، قافیہ پیمائی، ضلع جگت اور ترصیع کاری مقصود تھی۔ 'فسانۂ عجائب' کی تاریخی اہمیت کے ساتھ سرور کی خلاقانہ اہلیت سے انکار مشکل ہے۔ 'خطوطِ غالب'، 'مضامینِ سرسید'، **حالی و شبلی** کی تنقیدی اور سوانح نیز انیسویں صدی کے ناولوں کی ادبی نثر نے ایک انقلاب سا پیدا کر دیا۔ علمی و ادبی نثر کی ایک بڑی شناخت ان کی بدلی ہوئی ترقی یافتہ زبان سے ہوتی ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے کہ علمی نثر میں بھی ضمناً تخیلی

بصیرت کی کارفرمائی متنی دلائل کے لیے کارآمد ثابت ہوتی ہے۔اکثر ناولوں میں جیسے **ڈپٹی نذیر احمد** کے ناولوں میں اخلاق آموزی نے خود ایک مقصد کا درجہ حاصل کرلیا ہے۔لمبی لمبی ناصحانہ تقاریر **کلام پاک** کی آیات کے تراجم کی زبان میں علمیت نے ادبیت کو حاشیہ رسید کردیا ہے۔**شرر** نے تاریخ کو اپنے نظریے کے مطابق ڈھالنے میں تخیل اور فنتاسیہ سے بھی کام لیا ہے۔بعض ناولوں جیسے فردوسِ بریں ،میں فضابندی اور تناظرات کی پیش کش میں زبان کی بے پناہ قوتوں کو آزمایا ہے اور فرقۂ باطنیہ کے بارے میں بہت سی حیرت خیز معلومات علم کے طور پر مہیا کی گئی ہیں۔

اگر بیسویں صدی میں **عزیز احمد**،**قرۃ العین حیدر**،**خدیجہ مستور**، دشت سوس اور چهره به چهره روبرو ،میں **جمیلہ ہاشمی**،**قاضی عبدالستار** کے ناولوں،**عزیز احمد** کے جب آنکھیں آهن پوش هوئیں ،**سید محمد اشرف کے** ناول آخری سواریاں ،**مستنصر حسین تارڑ** کے ناول بهاؤ ،کے علاوہ ایسے کئی ناول ہیں جن میں **پریم چند** کے بعد کے ان دیہی علاقوں میں استحصال کی داستانیں اطلاعاتی و علمی سطح پر مہیا کی گئی ہیں۔پڑوسی ملک میں اس نوعیت کے کئی ناول اور افسانے لکھے گئے ہیں۔تاریخوں میں جن چیزوں کی طرف محض اشارے ہیں اور مورخ میں تخیلی بصیرت کا فقدان ہے تو اس کمی کو ناول نگار پورا کرتا ہے اور پھر اسے ایک دلیل کے طور پر بھی اخذ کیا جانے لگتا ہے۔اس عملیے میں خطرات بھی ہیں اور تعصّبات کا در آنا بھی ممکنات میں سے ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی:کئی چاند تھے سرِ آسماں ،**خالد جاوید**: نعمت خانه ، **انیس اشفاق**: خواب سراب ،**اشعر نجمی**: صفر کی توهین ،**شموئل احمد**: گرداب اور **عبدالصمد** کے سسٹم اور دو گز زین ،جیسے ناولوں میں علمی نثر پارے دخل در معقول کا درجہ نہیں رکھتے۔جس طرح **عزیز احمد** کے ناولوں میں مختلف ممالک کی زندگیوں،فیشن،تہذیبی صورتِ حال کا جائزہ ہی نہیں تجزیہ بھی کیا گیا ہے اور ناول نگار ان کو پلاٹ کا چست حصہ بھی بنالیتا ہے اس کی قدر اپنی جگہ ہے اور ادبی شہ پارے کے ذریعے علم کو اس طرح فراہم کرتے جانا کہ وہ بیانیہ میں ایک قوتِ افزا کردار کی صورت اختیار کرلے غیر معمولی تخلیقی اہلیت کا متقاضی ہے۔**قرۃ العین** کے فلسفیانہ بیانات میں اگر زبان کی زبردست قوتوں سے فائدہ نہیں اٹھایا جاتا تو آگ کا دریا ' کا ایک بڑا حصہ محض پیوند بن کر رہ جاتا۔**قرۃ العین** اور **جمیلہ ہاشمی** نے تاریخ کا علم بھی مہیا کیا ہے اور ادبیت کے تخلیقی تقاضوں سے

بھی عہدہ برآ ہوئی ہیں۔ **شمس الرحمٰن فاروقی** نے کئی چاند تھے سرِ آسماں ‘میں راجستھانی رنگ سازی اور راجستھان سے لے کر کشمیر تک کے راستوں، ان میں واقع ہونے والے پیڑ پودوں اور موسموں کے جن مشاہداتی تجربوں سے ان کے کردار گزرتے ہیں انھیں جذباتی تجربوں کے طور پر پیش کیا ہے۔ ناول نگار کا منشا جغرافیائی علم بہم پہنچانا نہیں ہے بلکہ بعض کرداروں کے اس تعلق کی نشاندہی مقصود ہے جو ان کے سفر میں واقع ہوتے ہیں اور پوشاک کے رنگ انسانی خوبصورتی میں کیا اضافہ کرتے ہیں؟ اس سوال کا جواب فراہم کیا ہے نیز راجستھانی تہذیبی زندگی اور بنی ٹھنی کے علامتی کردار سے دلیلیں مہیا کی ہیں۔

بہرحال بہت واضح طور پر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ علمی نثر اور ادبی نثر ایک دوسرے کے متضاد بھی ہیں اور ان کے تقاضے اور مقاصد ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ ضمناً دونوں کے اسالیب میں اتفاق کی صورتوں سے بھی سابقہ پڑتا ہے کیونکہ تخیل کی رنگ آمیزی اور مجازی اظہار سے نہ تو علمی نثر دامن بچا کر چل سکتی ہے اور نہ کسی علم مہیا کرنے کے عمل کو کسی ادب پارے میں بے جا دخل اندازی سے موسوم کر سکتے ہیں۔ شدتِ ادائیگی میں ضرور فرق ہوتا ہے۔ حاوی رجحان کے طور پر علمی نثر کا ایک بنیادی تقاضا زبان کی شفافیت، ارتکاز، بتدریج مقصدِ براری، نتیجہ خیزی، جملوں اور عبارتوں کے مابین مناسبت کو قائم رکھنے سے عبارت ہے۔

تخلیقی نثر میں وقفوں، محذوفات، بہ ظاہر بے ربطی مگر بہ باطن ربط وضبط، طنز ومزاح، عدم توضیح، غیر رسمی الفاظ کے استعمال اور اکثر تضادیوں اور محالیوں (*Paradoxes*) کا درآنا معمولات کا درجہ رکھتا ہے۔ اسی طرح کی بہت سی مشابہتوں اور مغائرتوں کے باعث علمی نثر اور ادبی نثر کے اسالیب کے امتیازات کی نشاندہی مشکل بھی ہے، آسان بھی اور بڑے جھنجھٹوں میں ڈالنے والی بھی۔

بیسویں صدی میں اردو غزل

انیس اشفاق

انیسویں صدی کا آخری اور بیسویں صدی کا ابتدائی زمانہ غزل کے بجائے نظم کا زمانہ ہے۔اس عہد میں **حالی** اور **محمد حسین آزاد** وغیرہ نے غزل کے مقابل نظم کو زیادہ اہم جانا اور اپنے زمانے کے تقاضوں کے پیشِ نظر اس کے موجودہ قالب کو بدلنے کا مطالبہ کیا۔ان کے نزدیک غزل ان موضوعات کی متحمل نہیں تھی جو وضاحت اور تسلسل کے ساتھ نظم میں بیان کیے جاسکتے ہیں۔نیز غزل کی صنفِ نازک اور لطیف احساسات کی ترجمانی تک محدود رہے۔ نظم کی روایتی ساخت کو بدل کر اسے نئے موضوعات سے ہم آہنگ کرنے کے لیے مہم کے طور پر مناظموں کا انعقاد کیا گیا۔لیکن نظم کو غزل پر ترجیح دینے اور اسے شعری اظہار کی نمائندہ صنف قرار دیے جانے کے باوجود غزل شعری منظرنامے سے غائب نہیں ہوئی۔یہ صحیح ہے کہ مناظموں کے عام ہونے اور نظم کے بعض بڑے شاعروں کے وجود میں آنے کی وجہ سے بیسویں صدی کے اوائل میں نظم اصنافِ شعر کے افق پر زیادہ

نمودار رہی تاہم غـزل کی تخلیق کا عمل خاموشی سے انجام پاتا رہا۔ بلکہ اسی زمانے میں نـظـم کی طرح غزل بھی اپنے روایتی انداز و اسلوب کو بدلنے کی طرف مائل رہی۔ لیکن غزل میں یہ تبدیلی نظم کی سی تبدیلی نہیں تھی۔ نظم میں تو نئے موضوعات و مسائل کی ترجمانی پر زور دیا جا رہا تھا جب کہ غزل اصلاً ان عناصر سے اپنا دامن بچا رہی تھی جنھوں نے اس صنف کو اس کی اصل خصوصیت یعنی تغزل سے محروم کر دیا تھا۔ چنانچہ غـــــزل کی شناخت کے اصل عناصر بحالی کے لیے اس عہد کے بعض شعرا نے شعوری کوشش کی۔ لـکھـنـؤ میں **صفی، عزیز، آرزو، ثاقب** اور **محشر** وغیرہ نے غـزل کو اس کے روایتی اسلوب سے آزاد کرنے اور اسے ایک نئے تغزل سے متعارف کرنے کا دعویٰ کیا ہے۔ بقول **یگانہ**:

> لـکھنؤ کے پرانے تغزل کی اصلاح کرنے یعنی غزل کـو حـقیـقـت وصـداقـت کـی راہ پـر لانـے کـی کـوششیـں بـقدرِ استعداد جن حضراتِ لکھنؤ نے کـی ھیـں ان میں سید انور حسین صاحب آرزو، مـرزا ثـاقب قزلباش، سید علی نقی صاحب صفی اور مـرزا مـحـمـد ھـادی عـزیـز مـرحوم کی سعی مشـکـور سـے انـکار نہیں کیا جاسکتا۔ تاریخ اور خواجه وزیر کی بادِ ھوائی سخن سازیوں کو ردّ کـرکـے ان اصحاب نے غزل کو رنگِ اثر میں ڈوب دیـنـے کـی ابتدائی کوششیں کیں تو سھی مگر نه مـعـلـوم یـه کس نے ان لوگوں کے کان میں پھونك دیا که جاں کنی، موت اور گورِ غریباں کے مناظر اور ان کـے تلازمے کے سوا کلام میں درد پیدا ھی نہیں ھوسکتا۔ خیر جو ھوا سو ھوا۔
>
> [یہاں یگانہ نئے تغزل کے لیے نئی لفظیات اور نئے تلازمات و متعلقات کا مطالبہ کر رہے ہیں۔]

(**عزیز** کی وفات پر تعزیتی نوٹ: مطبوعہ شاھکار، لاھور)

لکھنوی شعرا کے علاوہ **غـــــزل** کو نئے رنگ میں ڈھالنے کے دعوے **سیماب**، **اصغر**، **جگر** اور **حسرت** وغیرہ نے بھی کیے۔ اسی زمانے میں تقلیدِ **میر** اور پیروی **غالب** کا رجحان بھی عام ہو رہا تھا اور لکھنوی شعرا، اس تقلید کے ذریعے بہ ظاہر اس آلودہ شاعری کی تنقیح کر رہے تھے جسے لکھنوی رنگ کا نام دے دیا گیا تھا۔ اس رنگ کی شاعری میں آرائشِ بیان کے لیے شاعری کے محض خارجی لوازم کا لحاظ رکھا جاتا تھا اور اسے الفاظ کے معنی عمل سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ لیکن **میر و غالب** کی پیروی کا ایک منصوبہ بھی تھا کہ ان شعرا کے اسالیب کی تجویز کے ذریعے لکھنوی شاعر لفظ و معنی کی آمیزش پر اپنی گرفت کو ظاہر کر سکیں۔ لیکن بقولِ **یگانہ** ان شاعروں کا اصل کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے **غـــــزل** کو ایک نئے تغزل سے متعارف کرانے کی کوشش کی اور شاعری کی تفسیر و تعبیر کا ایک نیا تصور پیش کیا۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

شاعری کیا ہے فقط اک جذبۂ طوفاں خروش
قوتِ تخیل میں اک ولولہ انگیز جوش
شاعری کیا ہے فقط تصویر جذباتِ نہاں
قوتِ تخیل کے ہمراہ تاثیر زباں
وارداتِ قلب کی تفسیر طولانی ہے یہ
اک مجسم ہستی اغراضِ نفسانی ہے یہ
غیر محسوسات کا ادراک کرتی ہے یہی
تخلیے میں سیر ہفت افلاک کرتی ہے یہی

(**عزیز لکھنوی**)

شاعری کی اس تفسیر میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ ممکن ہے اُس عہد کے شاعروں کے لیے نیا ہو لیکن ہماری قدیم شاعری میں یہ تمام عناصر اپنی بہترین شکل میں موجود ہیں۔ اُس عہد کے بیش تر شعرا اس مغالطے میں مبتلا تھے کہ شاعری میں جن کیفیتوں کے اظہار پر وہ اصرار کر رہے ہیں وہ بالکل نئی ہیں جب کہ حقیقت یہ تھی کہ اس زمانے کی شاعری چوں کہ ان کیفیتوں سے بڑی حد تک محروم تھی اس لیے اس دور کے شاعروں نے شاعری کی ان تعبیروں کو نیا سمجھ کر یہ یقین کر لیا کہ اگر شاعری میں انھیں اختیار کیا

جائے تو موجودہ شاعری کو بدلی ہوئی شاعری سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔لیکن شاعری کو ایک نئے لب و لہجے سے متعارف کرانے کی غرض سے ان فراموش شدہ عناصر کی تجدید نے غزل میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں کی جو اسے پرانی غزل سے ممتاز کر سکے۔

لکھنوی شعرا سے قطعِ نظر اس عہد کے دوسرے اہم غزل گو شاعروں میں **فانی**، **جگر**، **حسرت**، **شاد** اور **اصغر** کے نام بہت نمایاں ہیں۔ان میں **فانی** غزل میں ایک پر اثر حزنیہ لہجے کو اختیار کرنے کے باوجود طرز و اسلوب کی سطح پر کوئی نمایاں تبدیلی نہیں لا سکے۔غم کی اہمیت و معنویت کا احساس دلانے اور اس کے مختلف جہات سے روشناس کرانے کے باوجود ان کی شاعری لفظیات کی سطح پر بدلی ہوئی نظر آتی اور اسی لیے ان کی شاعری اپنے غالب عنصر یعنی غم کو معنی کی نئی دنیاؤں سے متعارف نہیں کرا سکی۔اسی طرح **اصغر**، **جگر**، **حسرت** اور **شاد** وغیرہ بھی تمام دعوؤں کے باوجود غزل کے روایتی مزاج میں کوئی تبدیلی نہیں لا سکے۔**اصغر** نے یہ تو کہا:

شعر میں رنگینی جوشِ تخیل چاہیے
مجھ کو اصغر کم ہے عادت نالہ و فریاد کی

لیکن انھوں نے اپنے جوشِ تخیل کا سارا زور مضامینِ تصوف کو نیا کر کے دکھانے میں صرف کیا۔اس کے باوجود اس باب میں وہ اساتذہ کے قائم کیے ہوئے معیار کی پیروی تک ہی محدود رہے۔

نالہ و فریاد سے گریز اور رنگینی جوشِ تخیل **اصغر** سے زیادہ **حسرت** کے یہاں نظر آتی ہے۔ **حسرت** نے مضامینِ عشق کے اظہار میں زیادہ جوش اور زیادہ جرأت کا مظاہرہ کیا ہے لیکن عشقیہ مضامین کو صاف صاف اور بے دھڑک بیان کر دینے کے باوجود اس قبیل کی شاعری میں **جرأت** اور **میر** سے بہت پیچھے نظر آتے ہیں۔یہی حال اس عہد کے ایک اور معروف اور متنازعہ شاعر **یگانہ** کا ہے۔ان کے متعلق بیش تر نقادوں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ غزل کے مزاج کو بدلنے اور اسے ایک نیا آہنگ عطا کرنے میں **یگانہ** نے اہم کردار ادا کیا ہے۔حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔**صفی** اور **عزیز** وغیرہ کی طرح ہم **یگانہ** کے یہاں بھی تبدیلی کے بجائے تبدیلی کے فریب میں مبتلا ہوئے۔یعنی جس طرح **صفی** اور **عزیز** نے غزل سے غائب رہنے والے بعض عناصر کی بازیافت کو غزل میں تبدیلی کا نام دیا تھا اسی طرح جب **یگانہ** نے ایک زمانے تک غزل سے معدوم ہو جانے والے **میر** و **آتش** کے تند لہجے کو اختیار کیا تو لب و لہجے کی

یکسانی کے اس دور میں ہم یہ سمجھ بیٹھے کہ یہ لہجہ آوردہ یگانہ ہے۔اسی لہجے کی بنا پر ہمیں ان کے موضوعات ومضامین بھی نئے معلوم ہونے لگے اوران کے بدلے ہوئے تیوروں میں ہمیں نئی غـــزل کی آہٹ سنائی دینے لگی۔دراں حالیکہ پرانے شاعروں کے یہاں یہ تیوران سے زیادہ تیکھے نظر آتے ہیں۔اب غـــزل میں تبدیلی کا دعویٰ کرنے والے ان شاعروں کے چند شعر بھی ملاحظہ کر لیجیے:

مرگ عاشق پر فرشتہ موت کا بدنام تھا
وہ ہنسی روکے ہوئے بیٹھا تھا جس کا کام تھا
(عزیز)

زمانہ بڑے شوق سے سن رہا تھا
ہمیں سوگئے داستاں کہتے کہتے
باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے
جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے
(ثاقب)

ہاتھ سے کس نے ساغر ٹپکا موسم کی بے کیفی پر
اتنا برسا ٹوٹ کے بادل ڈوب چلا میخانہ بھی
(آرزو)

غزل اس نے چھیڑی مجھے ساز دینا
ذرا عمر رفتہ کو آواز دینا
(صفی)

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ اُمڈا آتا ہے
دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے
سنے جاتے نہ تھے تم سے مرے دن رات کے شکوے
کفن سرکاؤ میری بے زبانی دیکھتے جاؤ
(فانی)

مرگِ عاشق تو کچھ نہیں لیکن
اک مسیحا نفس کی بات گئی
عشق خاموش کے مزے ہیں جگر
جوشِ فریاد و شورِ ماتم کیا
(**جگر**)

دلِ مضطر سے پوچھ اے رونقِ بزم
میں خود آیا نہیں لایا گیا ہوں
مرغانِ قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے
آجاؤ جو تم کو آنا ہے ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم
(**شاد**)

اب اپنے ختمِ سفر میں کچھ ایسی دیر نہیں
جو دیر ہے تو فقط تھک کے بیٹھ جانے کی
دھواں سا جب نظر آیا سوادِ منزل کا
نگاہِ شوق سے آگے تھا کارواں دل کا
دیدنی ہے یاس اپنے رنج و غم کی طغیانی
جھوم جھوم کر کیا کیا یہ گھٹا برستی ہے
(**یگانہ**)

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے
میں ہوں مجبور تو مجبور کی پرسش ہے ضرور
وہ مسیحا ہیں تو بیمار کو اچھا نہ کریں
(**حسرت**)

ان اشعار میں نہ تو غزل کی نئی لفظیات نظر آتی ہے نہ اس کے مسلمات سے انحراف۔ یہ اشعار

غـــزل کے روایتی نظام کی نمائندگی کرتے ہیں۔غـــزل میں تبدیلی کا بڑھ چڑھ کر دعویٰ کرنے والے اور عشقیہ مضامین کی نئی طرح سے باندھنے کا اعلان کرنے والے ان شاعروں سے اتنا بھی نہ ہوسکا کہ یہ معشوق کی جنس کو بدل دیتے۔

بیسویں صدی کے ربع اول میں یہ شاعر غـــزل کے اسلوب وآہنگ کو بدلنے کی کوشش کررہے تھے،**اقبال** نظم کے ایک بڑے شاعر کے طور پر نمودار ہوئے۔لیکن **اقبال** نے نظم کو اپنے شعری اظہار کا وسیلہ بنانے کے باوجود غـــزل کی طرف بھی توجہ کی۔اپنے ذاتی جوہر اور جدّتِ طبع کی بنا پر وہ نـظـم کی طرح غـــزل کے بھی روایتی قالب کو بدل کر اسے نئے پیرائے میں ڈھالنا چاہتے تھے اور انھوں نے ایسا کیا بھی۔لیکن **اقبال** کی غزل کو غزل کی عمومی تبدیلی نہیں کہا جاسکتا کیوں کہ تبدیلی کا یہ عمل صرف انہی کی غزلیہ شاعری میں رونما ہوا۔چوں کہ یہ تبدیلی **اقبال** کے موضوعِ شاعری کے اعتبار سے ضروری لیکن غـــزل کے اصل مزاج کے منافی تھی اس لیے دوسرے شاعروں نے اسے غـــزل کے لیے سازگار نہیں سمجھا۔**اقبال** کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اکہری اور ایک سطحی شاعری کے بجائے علامتی اظہار کو اہم جانا اور اپنی غزلیہ شاعری کے لیے انھوں نے جن علامتوں مثلاً **ابلیس**، **شاهین**، **مردِ مومن** اور **لاله** وغیرہ کی تخلیق کی انھیں غـــزل میں قبولِ عام کی حیثیت حاصل نہ ہوسکی۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ **اقبال** کے عہدِ شاعری میں بھی غزل کے مزاج ومیلان میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں ہوئی جسے پرانی غزل کے بالمقابل تبدیلی کہا جاسکے۔

○

اقبال کی شاعری کا آخری زمانہ ترقی پسند شاعری کی تشکیل کا زمانہ ہے۔اس شاعری نے ایک مخصوص سماجی نظریے کی تبلیغ کے لیے غـــزل کے بجائے نـظـم کو زیادہ اہمیت دی اور ادب کی تبدیل ہوتی ہوئی صورتِ حال میں غزل کو اس لائق نہیں سمجھا کہ وہ تبدیلی کے تقاضوں کو پورا کرسکے۔لیکن اسے کیا کہا جائے کہ غزل کشی کے اسی زمانے میں غزل کے اسلوب وآہنگ میں تبدیلی آئی اور اس طور سے آئی کہ وہ صاف طور پر سابقہ غزل سے مختلف معلوم ہونے لگی۔**ترقی پسند تحریك** نے اپنے سماجی نصب العین کے حصول اور اپنے نظریات کے نفاذ کے لیے ادب کے موضوعات کا تعین کردیا تھا۔ان موضوعات کی ترجمانی کے لیے **ترقی پسند شاعری** نئی لفظیات وضع کررہی تھی اور اپنے معانی ومطالب میں جوش اور اثر پیدا کرنے کی غرض سے شاعری کے نرم اور منفصل لہجے کو بدل رہی تھی۔یہی

سبب ہے کہ اس عہد کی بیش تر غزلیہ شاعری میں خطیبانہ اور انقلابی آہنگ نظر آتا ہے۔ اس عہد میں غزل کو قائم اور مستحکم کرنے میں اُن ترقی پسند شاعروں نے اہم کردار ادا کیا جو طبعاً غزل کی طرف مائل تھے اور جو غزل کے آداب اور اس کے روایتی مزاج کو پوری طرح سمجھتے تھے نیز جو نظم و غزل کے اسالیب کا فرق بھی جانتے تھے۔ اس قبیل کے شاعروں میں یوں تو **ساحر**، **مجاز**، **مخدوم**، **جذبی**، **فیض** اور **مجروح** کے نام لیے جاتے ہیں لیکن ان میں **فیض** اور **مجروح** کو یہ خصوصیت حاصل ہے کہ غزل ان کے یہاں شعری اظہار کی نمائندہ صنف ہے۔ ان شاعروں کے یہاں غزل کا روایتی مزاج بھی نظر آتا ہے اور اس کی بدلی ہوئی صورت بھی موجود ہے۔ **فیض** اور **مجروح** کا ذکر ہم تفصیل سے کریں گے۔ سرِ دست **ساحر**، **مجاز**، **جذبی** اور **مخدوم** کے چند منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ان شعروں کی تقسیم ہم نے (الف) اور (ب) کے ذیل میں اس طرح کی ہے کہ ان کے روایتی اور نئے لہجے میں امتیاز کیا جا سکے:

(الف)

ہمدم یہی ہے رہ گزر یار خوش خرام
گزرے ہے لاکھ بار اسی کہکشاں سے ہم

ہر نرگس جمیل نے مخمور کر دیا
پی کر اٹھے شراب ہر اک بوستاں سے ہم

بارہا ایسا ہوا ہے یاد تک دل میں نہ تھی
بارہا مستی میں لب پر ان کا نام آ ہی گیا

پھر مری آنکھ ہوگئی نم ناک
پھر کسی نے مزاج پوچھا ہے

(ب)

وہاں کتنوں کو تخت و تاج کا ارماں ہے کیا کہیے
جہاں سائل کو اکثر کاسۂ سائل نہیں ملتا

یہ قتلِ عام اور بے اذن قتلِ عام کیا کہیے
یہ بسمل کیسے بسمل ہیں جنھیں قاتل نہیں ملتا

یہ بجلی چمکتی ہے کیوں دم بہ دم
چمن میں کوئی آشیانہ بھی ہے
(**مجاز**)

(الف)

جب کشتی ثابت و سالم تھی ساحل کی تمنا کس کو تھی
اب ایسی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کون کرے
انساں کا محبت بھرا دل تھا مرا مسکن
جو مرا وطن تھا وہ عرب تھا نہ عجم تھا
وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے
مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں

(ب)

چونکہ نہ آندھیاں نہ بگولے کہیں اُٹھے
اپنا جنوں محیطِ بیاباں ہوا تو کیا
دھوکہ نہ تھا نظر کا تو پھر اے شبِ دراز
وہ ہلکے ہلکے صبح کے آثار کیا ہوئے
(**جذبی**)

(الف)

گر زندگی میں مل گئے پھر اتفاق سے
پوچھیں گے اپنا حال تری بے بسی سے ہم
کس درجہ دل شکن تھے محبت کے حادثے
ہم زندگی میں پھر کوئی ارماں نہ کرسکے
مری ندیم محبت کی رفعتوں سے نہ گر
بلند بام حرم ہی نہیں کچھ اور بھی ہے

(ب)

ہمیں سے رنگِ گلستاں ہمیں سے رنگِ بہار
ہمیں کو نظمِ گلستاں پہ اختیار نہیں
ابھی نہ چھیڑ محبت کے گیت اے مطرب
ابھی حیات کا ماحول خوشگوار نہیں
وہاں بھیجا گیا ہوں چاک کرنے پردہِ شب کو
جہاں ہر صبح کے دامن پہ عکسِ شام ہے ساقی
(ساحر)

(الف)

منزلیں عشق کی آساں ہوئیں چلتے چلتے
اور چمکا ترا نقش کفِ پا آخرِ شب
دھڑکا ہے دلِ زار ترے ذکر سے پہلے
جب بھی کسی محفل میں تری بات چلی ہے

(ب)

ہرشام سجائے ہیں تمنا کے نشیمن
ہر صبح مئے تلخیِ ایام بھی پی ہے
(مخدوم)

ان شعروں کی مجموعی فضا غـزل کی سابقہ روایت سے مختلف ہے۔ان اشعار میں ایک طرف غـزل کے روایتی مضامین غـزل کے مخصوص لہجے میں باندھے گئے ہیں اور دوسری طرف نئے موضوعات کی ترجمانی کے لیے نیا انداز اختیار کیا گیا ہے۔اس طرح ان شعروں میں دو الگ لہجوں کی تعمیر ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ایک لہجہ نرم اور منفعل ہے جس میں غـــزل کی اپنی اصل خصوصیت تغزل کا لحاظ بھی رکھا گیا ہے اور دوسرا لہجہ تند اور خطیبانہ ہے جو غـزل کے روایتی لہجے سے مختلف ہے۔اس طرح ترقی پسند غـزل روایت کی پاسداری بھی کر رہی ہے اور غـزل کے روایتی مضامین کے دائرے کو توڑ بھی رہی ہے۔یعنی وہ

غـــزل کی لفظی اور معنوی حد بندیوں سے باہر نکل رہی ہے اور اپنا روایتی لہجہ تبدیل کر رہی ہے۔ اس عمل میں تغزل کی اس شرط کو ضروری نہیں سمجھا جا رہا ہے جس کے بغیر غـزل غـزل نہیں کہلائی جا سکتی۔ یہی نہیں **ترقی پسند غزل** میں محبوب کی روایتی جنس بھی تبدیل ہوتی ہوئی نظر آ رہی ہے:

مری ندیم محبت کی رفعتوں سے نہ گر
بلند بام حرم ہی نہیں کچھ اور بھی ہیں

کہا جا چکا ہے کہ ترقی پسند شاعروں میں **مجروح** اور **فیض** کے یہاں غـــــزل شعری اظہار کی نمائندہ صنف ہے۔ غـــزل سے ان دونوں شاعروں کو طبعی مناسبت تھی اور روایتی شاعری کے رموز پر ان دونوں شاعروں کی گہری نظر تھی۔ ان کی شاعری کو پڑھ کر یہ محسوس کرنے میں دیر نہیں لگتی کہ اس شاعری کا آہنگ روایتی شاعری سے کشید کیا گیا ہے۔ یہ دونوں شاعر مسلماتِ شاعری کو اچھی طرح سمجھتے ہیں اور غـــزل کے روایتی مزاج کو زمانۂ حال سے ہم آہنگ کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کی غـــزلیں ترقی پسند نظریہ سازوں کے اس کلیجے کو مسترد کرتی ہیں کہ غـزل روایتی اور مخصوص مضامین کے دائرے سے باہر نہیں نکل سکتی۔ ان شاعروں نے یہ تاثر بھی ختم کر دیا کہ تغزل صرف روایتی غـزل کی معنوی اور لفظیاتی فضا سے مل کر بنتا ہے۔ اب ان زیرِ بحث شاعروں میں پہلے **مجروح** کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

(الف)

پھر آئی فصل کی مانند برگِ آوارہ
ہمارے نام گلوں کے مراسلات چلے
جو ٹھہرتی تو ذرا چلتے صبا کے ہمراہ
یوں بھی ہم روز کہاں سوئے چمن جاتے ہیں
وہ تو کہیں ہے اور مگر دل کے آس پاس
پھرتی ہے کوئی شے نگہہ یار کی طرح
آخرش مجروح کے بے رنگ روز و شب میں وہ
صبحِ عارض پر لیے زلفوں کی شام آ ہی گیا
ترے خانما خرابوں کا چمن کوئی نہ صحرا

یہ جہاں بھی بیٹھ جائیں وہیں ان کی بارگاہیں

(ب)

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ
روک سکتا ہمیں زندانِ بلا کیا مجروح
ہم تو آواز ہیں دیواروں سے چھن جاتے ہیں
شبِ ظلم نرغۂ راہزن سے پکارتا ہے کوئی مجھے
میں فرازِ دار سے دیکھ لوں کہیں کاروانِ سحر نہ ہو
ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے
دیکھ زنداں سے پرے رنگِ چمن رنگِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

ان منتخب شعروں میں آپ کو مشکل ہی سے ایسے لفظ نظر آئیں گے جو غـــزل کے روایتی نظام میں شامل نہ ہوں۔ یعنی **مجروح** کا غزلیہ نظام غـــزل کی روایتی لفظیات ہی سے ترتیب پا رہا ہے لیکن ان شعروں کے متعلق ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ **میر و غالب** یا **حسرت و فانی** کے زمانے کی شاعری ہے۔ یہ اشعار عہدِ **مجروح** کے معلوم ہوتے ہیں اس کا سبب یہ ہے کہ **مجروح** نے غـزل کی مخصوص لفظیات سے ایسا پیرایۂ اظہار تعمیر کیا ہے جو پرانی غزل سے مختلف معلوم ہوتا ہے اور اسی لیے ہمیں ان کے یہاں اسلوب کی تازہ کاری کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ غـــزل کی روایتی لفظیات کے حدود میں رہ کر ایک مخصوص پیرایۂ اظہارِ جستجو نے **مجروح** کے یہاں ایک مخصوص لہجے کی تعمیر کی ہے۔ نقل کیے ہوئے اشعار سے یہ صاف ظاہر ہے کہ **مجروح** ایک ایسے اسلوبِ شاعری کی تلاش میں ہیں جو انھیں پیش رو اور ہم عہد شعرا سے ممتاز کر سکے اور اس کے لیے انھوں نے پرانے الفاظ کو نئے تخلیقی نظام میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔

مجروح کے مندرجہ اشعار کو ہم نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ حصہ اول کے اشعار میں روایتی لفظیات کے ذریعے روایتی مفاہیم کو ادا کیا گیا ہے۔ اسے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ غـــزل کے مقررہ

مضامین غــــزل کی مقررہ زبان میں بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرے حصے میں **مجروح** نے غـــزل کی مقررہ زبان کو بہت زیادہ نہیں بدلا ہے لیکن ان شعروں کے مضامین یقیناً غـــزل کے مخصوص مضامین نہیں ہیں۔ یہاں **مجروح** نے عہدِ حاضر کے موضوعات و مسائل کی ترجمانی کی ہے۔ دوسرے حصے میں **ھـــوائـــے ظلم، زندانِ بلا، شبِ طلسم، نرغۂ راھزن، فرازِ دار، کاروانِ سحر، ستونِ دار، ستم کـی سیـاہ رات** وغیرہ الفاظ وتراکیب انھی مسائل کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جو **تـرقـی پسـند شاعری** سے مخصوص ہیں۔ پہلے حصے کے اشعار میں بھی کہیں کہیں ان مسائل کی بازگشت موجود ہے۔ اس طرح **مجروح** نے اپنی غزلوں میں شعری اظہار کی دونوں صورتوں کو روا رکھا ہے۔ ایک طرف انھوں نے غزل کے روایتی اور مخصوص مضامین کو غزل کے روایتی آہنگ کے ساتھ بخوبی ادا کیا ہے اور دوسری طرف انھوں نے غزل کے مقررہ موضوعات کے دائرے کو توڑ کر اسے وسیع کیا ہے۔ لیکن غزل میں اپنا ایک منفرد اور مخصوص لہجہ بنا لینے کے باوجود **مجروح** غزل میں نئی معنویتیں نہیں پیدا کر سکے۔ غزل کو نئے معنی ومفہوم سے روشناس کرانے کا سہرا ترقی پسند شاعروں میں **فیض** ہی کے سر جاتا ہے۔

فیض نہ صرف ہماری **کلاسیکی شاعری** کے مزاج سے واقف ہیں بلکہ اس کے علامتی اور معنوی نظام کو بھی خوب سمجھتے ہیں۔ انھوں نے غـــزل کو غزلیت کے اصل دائرے میں رکھ کر اور اس کے بنیادی لہجے کو تبدیل کیے بغیر اسے نئے مفاہیم سے روشناس کرایا اور اس کے لیے انھوں نے روایتی غزل ہی کی لفظیات سے کام لیا۔ **فیض** کا شعری نظام بہ ظاہر **میر وسودا** کا سا شعری نظام معلوم ہوتا ہے لیکن ان کے شعروں کا تجزیہ بتاتا ہے کہ انھوں نے اس روایتی نظام میں روایتی مفاہیم ادا کرنے کے بجائے نئے مفاہیم ادا کیے ہیں یعنی انھوں نے پرانی علامتوں میں نئی معنویت پیدا کی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

(۱)

قفس ہے بس میں تمہارے تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم
چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے
درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے

تو فیض دل میں ستارے اُترنے لگتے ہیں
یوں بہار آتی ہے امسال کی گلشن میں صبا
پوچھتی ہے گزر اس بار کروں یا نہ کروں
صفا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے
جس ادا سے کوئی آیا تھا کبھی اول صبح
اسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب
اہلِ قفس کی صبح چمن میں کھلے گی آنکھ
بادِ صبا سے عہدِ بیاں ہوئے تو ہیں
قفس اُداس ہے یارو صبا سے کچھ تو کہو
کہیں تو بہرِ خدا آج ذکرِ یار! چلے

(۲)

کچھ محتسبوں کی خلوت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصے کی اب جام میں کم تر جاتی ہے
جو تمہاری مان لیں ناصحا تو دامنِ دل رہے گا کیا
نہ کسی عدو کی عداوتیں نہ کسی صنم کی مروتیں
تمہی کہو رند و محتسب میں ہے آج شبِ فرق کون ایسا
یہ آکے بیٹھے ہیں میکدے میں وہ اٹھ کے آئے ہیں میکدے سے
کب مہکے گی فصل تک کب بہکے گا میخانہ
کب صبحِ سخن ہوگی کب شامِ نظر ہوگی
بڑا ہے درد کا رشتہ یہ دل غریب سہی
تمہارے نام پہ آئیں گے غم گسار چلے
نہ سوالِ وصل نہ عرضِ غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں

ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے
کب جانِ لہو ہوگی کب اشکِ گہر ہوگا
کس دن تری شنوائی اے دیدۂ تر ہوگی
رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام

ان شعروں میں استعمال ہونے والے الفاظ **کلاسیکی** لفظیات سے مستعار ہیں اور **فیض** نے ان الفاظ کے ذریعے نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ **قفس، چمن، گل، بلبل، گلچیں، صیّاد، صبا، ساقی، میخانہ، رند، بادہ، جام، شیخ، محتسب، رقیب، زنداں، دار ورسن، ہجر، فراق، وصل** وغیرہ پرانی علامتیں ہیں لیکن **فیض** نے ان علامتوں میں نئی معنویتیں پیدا کی ہیں۔ان میں سے بعض علامتوں مثلاً **صبا** کی علامتی قوت اور وسعت کو جس طرح **فیض** نے سمجھا اور اس علامت کے ذریعے جس طرح اپنے عہد کی معنویتوں کو نمایاں کیا وہ کسی اور ترقی پسند شاعر کے یہاں نظر نہیں آتیں۔ پروفیسر **گوپی چند نارنگ** نے اپنے مضمون 'فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام' میں **فیض** کے یہاں اس نوع کے الفاظ سے متعلق مفاہیم کی تفصیل سے وضاحت دی ہے۔ان الفاظ وعلامت کا استعمال **فیض** کے معاصرین نے بھی کیا ہے لیکن اول تو وہ **فیض** کی طرح ان الفاظ کے معنوی امکانات اور ان کے زمانی اطلاقات سے واقف نہیں تھے دوسرے وہ ان الفاظ کو **فیض** کی طرح برتنے کا ہنر بھی نہیں جانتے تھے۔اپنے اسی وصف کی بنا پر **فیض** نے اپنی غـــزل میں انفرادیت پیدا کی اور ان کی غزل ترقی پسند عہد کی نمائندہ غزل قرار پائی۔اس غزل میں **فیض** نے پرانی علامتوں میں نئے معانی رکھ کر نہ صرف نئے موضوعات کی ترجمانی کی بلکہ غـزل کے اصل آہنگ کو قائم رکھتے ہوئے ایک ایسے لہجے کی تعمیر کی جو انہی کی غزل سے مخصوص ہے۔

خوش آہنگ اور بامعنی ترکیبوں، مترنم اور معنوی پیکروں اور عمدہ استعاروں کے استعمال نے ان کی غزل کو ایک ایسا تخلیقی پیرایہ عطا کیا جو غزل کے روایتی مزاج سے میل کھانے کے باوجود نیا اور تازہ معلوم ہوتا ہے۔اس طرح جس غـزل نے ترقی پسند شاعری کے زمانے میں خود کو تبدیل کرنا شروع کیا تھا اسے **فیض** نے اپنے شاعرانہ کمال اور جولانیِ طبع کی بنا پر اس مقام تک پہنچا دیا جہاں وہ لفظی اور معنوی سطح

پر پرانی اورقریب العہد غزل سے مختلف معلوم ہونے لگی۔

بیسویں صدی کی غزلیہ شاعری کے اب تک کے جائزے میں ہم نے دیکھا کہ اس صدی کے ربع اول کے بعد تک **غزل** میں تبدیلیوں کے اظہار واعلان کے باوجود یہ پرانی روش پر ہی چلتی رہی لیکن **ترقی پسند شاعری** کے زمانے میں اسلوب، موضوع اور لہجے کی سطح پر **غزل** میں نمایاں تبدیلی ہوئی اور یہ تبدیلی تین صورتوں میں ظاہر ہوئی۔ پہلی صورت میں **غزل** کے مخصوص لہجے میں **غزل** کے مخصوص مضامین اس طرح بیان کیے گئے کہ ان کا آہنگ **پرانی غزل** سے مختلف معلوم ہونے لگا۔ دوسری صورت میں **غزل** کے اصل لہجے کو بدل کر بعض نئے لفظوں کے استعمال سے نئے مفاہیم کی ترجمانی کی گئی اور تیسری صورت میں **غزل** کے اصل لہجے کو تبدیل کیے بغیر پرانی علامتوں میں نئی معنویت پیدا کی گئی اور ان نئی معنویتوں کی وجہ سے **غزل** کے مزاج میں بھی تبدیلی محسوس ہونے لگی۔ اس عہد میں بعض پرانی علامتیں **لہو**، **صبح**، **تیشہ** اور **رات** وغیرہ کثرت سے استعمال ہوئیں اور بعض نئی علامتیں مثلاً، **صلیب**، **سایه**، **سورج** اور **پتھر** وجود میں آئیں۔ ان علامتوں میں **صلیب** اور **سورج** اپنی معنوی قوت کی بنا پر جدید شاعری میں بھی استعمال ہوئیں۔

O

جس زمانے میں **ترقی پسند شاعری** پروان چڑھ رہی تھی، کم وبیش اسی زمانے میں **فراق** کو **اردو** شاعری کی ایک نئی آواز سے تعبیر کیا جارہا تھا۔ **فراق** ہر چند کہ **ترقی پسند تحریک** سے متاثر تھے لیکن انھوں نے اس تحریک سے باضابطہ وابستگی اختیار کی اور نہ ہی وہ شاعری میں تبدیلیوں کے مطالبے سے متاثر ہوئے۔ انھوں نے غزل کو شعوری طور پر نئے موضوعات ومسائل کی ترجمانی کا وسیلہ بنانے کے بجائے روایتی موضوعات کے حدود کی وسعت کو سمجھا اور **پرانی غزل** کے مخصوص موضوعات میں نئے معنوی جہات پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس عمل میں انھوں نے غزل کے اصل لہجے کو بدلنے کے بجائے اسے اور زیادہ نرم اور منفعل کر دیا۔ واضح رہے کہ اسی زمانے میں **جوش** اپنی بلند آہنگ شاعری کا جادو جگا رہے تھے اور ان کے تند اور انقلابی لہجے کو خوش آمدید کہا جارہا تھا۔ اس لہجے کے علی الرغم **فراق** اپنی غزل میں نرم اور دھیما لہجہ لے کر آئے اور آگے چل کر اسی لہجے کو نئی غزل کا پیش آہنگ سمجھا جانے لگا۔ اس لہجے کو پانے کے لیے **فراق**، **میر** کی طرف گئے لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس مستعار لہجے کی بنا پر ہم **فراق** کو **میر** سے

الگ نہیں کر سکتے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ **فراق** عشق کی جن مختلف کیفیتوں اور بدلی ہوئی نوعیّتوں کو اپنی شاعری کا موضوع بنا رہے تھے اس کے لیے غـــــزل کا یہی لہجہ موزوں معلوم ہوتا تھا۔ لیکن اس لہجے میں فراقیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب **فراق** عشق کے ان حدود میں داخل ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں جن میں بقول **فراق** ان سے قبل دوسروں نے قدم نہیں رکھا تھا۔ عشق کے انہی حدود میں قدم رکھنے کی بنا پر ان کی شاعری کو عشقیہ زندگی کی نئی اقدار سے تعبیر کیا گیا۔ عشق کی انہی اقدار سے متعلق یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

حسن سر تا پا تمنا عشق سر تا پا غرور
اس کا اندازہ نیاز و ناز سے ہوتا نہیں

ترا وصال بڑی چیز ہے مگر اے دوست
وصال کو مری دنیائے آرزو نہ بنا

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

فضا تبسم صبح بہار تھی لیکن
پہنچ کے منزلِ جاناں پہ آنکھ بھر آئی

کسی کا یوں تو ہوا کون عمر بھر پھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر پھر بھی

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزاری وہ رات ہوئی

محبت کی حقیقت میری جاں المختصر یہ ہے
وہی ہم دونوں چاہیں پر بہ عنوان دگر چاہیں

تم نہیں آئے اور رات رہ گئی راہ دیکھتی
تاروں کی محفلیں بھی آج آنکھیں بچھا کے رہ گئیں

مائلِ بیداد وہ کب تھا فراق
تو نے اس کو غور سے دیکھا نہیں

تھی یوں تو شامِ ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اٹھا فراق کہ میں مسکرادیا
وصل میں جو شاداں ہے ہجر میں جو گریاں ہے
وہ فراق کیا جانے جو جمالِ جاناں ہے

فراق کی شاعری میں معاملاتِ حسن وعشق کے انہی پہلوؤں کو نگاہ میں رکھ کر **محمد حسن عسکری** نے کہا تھا:

فراق نے اردو شاعری کا دائرہ شعور حیرت ناك طور پر وسیع کردیا ھے اور نفسیاتِ عشق کو پوری زندگی اور پوری انسانی شخصیت کی نفسیات بنادیا ھے۔

فراق نے عشق کے جزئیات ومتعلقات کو طرح طرح سے پیش کیا ہے اور عشق کو جمالیات کی تہذیب کا وسیلہ بنادیا ہے۔ عشق ہی کے ذریعے **فراق** نے انسانی تعلقات کی نوعیّتوں کو سمجھنے کی کوشش کی اور ان تعلقات میں عشق کی کارفرمائیوں کے وہ پہلو دیکھے جو بعض نقادوں کے بقول ان کے معاصرین کی نگاہ میں نہیں تھے۔ عشق کی تفسیر میں **فراق** نے اس تہذیبی روایت کو بھی ملحوظ رکھا جو ہندوستانی ثقافت کے نورانی عناصر سے تشکیل پاتی ہے۔ وہ اپنی شاعری کے ذریعے اس روایت کے معنوی اجزا کی اہمیت کا احساس بھی دلانا چاہتے تھے۔ غرض یہ کہ **فراق** نے عشق کے بعض نئے جزئیات کو نمایاں کرنے کے لیے جس لہجے کو **میر** سے خاص کیا وہی منفعل لہجہ بعد کے شاعروں میں مقبول ہوا۔ اس طرح نئے شاعروں میں سے بیش تر نے **فراق** کے وسیلے سے **میر** کو دریافت کیا اور اپنی شاعری میں حزن وغم کی نئی جہتوں کو نمایاں کیا۔

جس وقت غزل میں **فراق** کو مستعار پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جارہا تھا، اس وقت ترقی پسند افکار واقدار کی معنویت ختم ہورہی تھی اور ایک نیا نظامِ اقدار وجود میں آرہا تھا۔ ادبی اعتبار سے یہ جمود اور تعطل کا زمانہ ہے۔ اس زمانے میں ایک کے بعد ایک جو حیران کن اور المناک واقعات رونما ہوئے انھوں نے ہمیں ذہنی طور پر متزلزل کردیا۔ دوسری جنگ عظیم، تقسیم اور فرقہ وارانہ فسادات نے ہم پر

گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان اثرات کے نتیجے میں ہم پر مایوسی، بے یقینی، تنہائی، لاحاصلی اور عدمِ تحفظ کے احساسات طاری ہونے لگے۔ ان المیہ احساسات کی وجہ سے خارج سے ہمارا رابطہ ٹوٹنے لگا اور باطن کو ہم نے اپنی پناہ گاہ سمجھ لیا۔ دوسری طرف اس عہد کے بعض نئے افکار (وجودیت وغیرہ) نے بھی ہمیں متاثر کیا اور ہم نے وجود کے پیچ وغم کو سمجھنا چاہا۔ چنانچہ اس عہد میں درون کی جستجو اور اس کے انکشاف کو ہم نے اپنی تخلیق کا مرکز بنالیا اور اپنے باطنی کیفیاتِ احساسات کے اظہار کے لیے ہمیں **میر** کا وہی منفعل لہجہ موزوں معلوم ہوا جو **فراق** کے وسیلے سے ہم تک پہنچا تھا۔ ابتدا **خلیل الرحمٰن اعظمی**، **ابن انشاء**، **ناصر کاظمی** اور **احمد مشتاق** وغیرہ کے یہاں یہی لہجہ نئی غـــزل کی شناخت بنا۔ ذیل میں ان اشعار کو ملاحظہ کیجیے جن میں اس بنتے ہوئے لہجے کو صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے:

ساری ساری رات جلے ہیں جو اپنی تنہائی میں
ان کی آگ سے صبح کا سورج اپنا دیا جلاتا ہے

کیا کہیں ہم کہ ازل سے ہی ملی تھی ہم کو
ایسی تنہائی کہ تم سے بھی مداوا نہ ہوا

پوچھتے کیا ہو ان آنکھوں کی اُداسی کا سبب
خواب جو دیکھے وہ خوابوں کی حقیقت مانگے

تیری گلی سے چھٹ کے نہ جائے اماں ملی
اب کے تو میرا گھر بھی میرا گھر نہ ہوسکا

(**خلیل الرحمٰن اعظمی**)

جب دہر کے غم سے اماں ملی ہم لوگوں نے عشق ایجاد کیا
کبھی شہرِ بتاں میں خراب پھرے کبھی دشتِ جنوں آباد کیا

جی بہلتا ہی نہیں اب کوئی ساعت کوئی پل
رات ڈھلتی ہی نہیں چار پہر سے پہلے

گرم آنسو اور ٹھنڈی آہیں ملن میں کیا کیا موسم ہیں
اس بگیا کے بھید نہ کھولو سیر کرو خاموش رہو

(ابنِ انشا)

سر پہ مثالِ آسماں چادرِ غم تنی ہوئی
زیرِ قدم بچھا ہوا حسن کا دشتِ بے سراب
جو اُمڈے ہیں آنسو تو رو کیوں نہ لیں
چلو بوجھ سر سے اُتر جائے گا
جہاں کہ داغ تھا یاں آگے درد رہتا تھا
مگر یہ داغ بھی جاتا دکھائی دیتا ہے
دیدنی ہے شفقِ شامِ الم کا منظر
پھر یہ بجھتے ہوئے چہرے بھی کہاں دیکھو گے

(احمد مشتاق)

نہ پوچھ آج شبِ ہجر کس قدر ہے اُداس
کہیں کہیں کوئی تارا ہے اور کچھ بھی نہیں
چمک چمک کے رہ گئیں بخوم و گل کی منزلیں
میں درد کی کہانیاں سنا سنا کے رہ گیا
ترے وصال کی امید اشک بن کے بہہ گئی
خوشی کا چاند شام ہی سے جھلملا کے رہ گیا
دل تو میرا اُداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے
بجھا نہ دیں یہ مسلسل اُداسیاں دل کو
وہ بات کر کہ طبیعت کو تازیانہ لگے
اس شہرِ بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شبِ فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

(ناصر کاظمی)

ان شعروں کی جزنیہ فضا اور ان کا الم انگیز لہجہ اُس عہد کے انسان کے المیہ احساسات اور اس کے باطنی اضطراب کو بخوبی ظاہر کرتا ہے۔ شروع میں یہی لہجہ نئی غزل پر حاوی رہا لیکن رفتہ رفتہ اس لہجے کے نئے ارتعاشات سامنے آنے لگے۔ مثلاً **ناصر کاظمی** کی غزلوں کا مجموعی لہجہ، لہجۂ میر کی توسیع معلوم ہوتا ہے لیکن ان کے لہجے کے نئے ارتعاش نے **میر** اور **فراق** سے الگ ان کی پہچان بنائی اور انہی ارتعاشات کی بنا پر **ناصر** کی غزل ایک نئے مزاج کی نمائندہ معلوم ہونے لگی۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

طنابِ خیمۂ گُل تھام ناصر
کوئی آندھی اُفق سے آرہی ہے

پھر آج آئی تھی اک موجۂ ہوائے طرب
سنا گئی ہے فسانے ادھر ادھر کے مجھے

گھر میں اس شعلہ رو کے آتے ہی
روشنی شمع دان سے اُتری

ہاتھ زخمی ہیں تو پلکوں سے گُل منظر اٹھا
پھول تیرے ہیں نہ میرے باغ کس کا ہے نہ پوچھ

خدا جانے کس خرابے میں آکر بسے ہیں
جہاں عرضِ اہلِ ہنر نکہتِ رائیگاں ہے

ناصر کے اہم ترین معاصر **احمد مشتاق** نے غزل میں انداز و اسلوب کی تبدیلی کو دوسری طرح سے قبول کیا۔ **ناصر کاظمی** نے اگر **میر** کے لہجے کی تجدید کی تو **احمد مشتاق** کے یہاں **غالب** کا آہنگ نظر آتا ہے۔ **غالب** ہی کی طرح ان کے یہاں بھی بہت عمدہ اور نادر ترکیبوں کا استعمال ہوا ہے۔ یہ ترکیبیں کلام میں نئے آہنگ کے ساتھ نئی معنویتیں بھی پیدا کرتی ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

ابھی بیٹھے رہیں اس شمع رو کی انجمن والے
ابھی آوازۂ دریائے خاکستر نہیں آیا

ہاں اسے رہ گزرِ خندہ گُل کہتے ہیں
ہاں یہی راہ نکل جاتی ہے ویرانے کو

دیدنی ہے شفقِ شامِ الم کا منظر
پھر یہ بجھتے ہوئے چہرے بھی کہاں دیکھو گے
سر پر مثالِ آسماں چادرِ غم تنی ہوئی
زیرِ قدم بچھا ہوا حسن کا دشت بے سراب
مرے چار دانگ تھی جلوہ گر وہی لذتِ طلبِ سحر
مگر اک امید شکستہ پر کہ مثالِ دردِ سیاہ تھی

ان ترکیبوں میں **غالب** کا رنگ صاف نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ **احمد مشتاق**، **غالب** ہی کی طرح اپنی ترکیبوں کی معنویتوں اور ان کے شاعرانہ آہنگ کو ذہن میں رکھ کر انھیں وضع کر رہے ہیں۔ ان ترکیبوں میں آہنگ اور معنی ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ **ناصر کاظمی** اور **احمد مشتاق** کی غزل میں اگر کوئی فرق کیا جا سکتا ہے تو یہ کہ **ناصر** غزل میں لہجہ لے کر آئے اور **احمد مشتاق** نے غزل کو ایک نیا آہنگ دیا۔ **ناصر** اور **احمد مشتاق** میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ اگر **ناصر** کے یہاں انفعالیت زیادہ ہے تو **احمد مشتاق** کے یہاں قوت بہت ہے۔ وہ **ناصر کاظمی** کی طرح دکھیارے شاعر نہیں معلوم ہوتے اگر چہ دکھ اور غم ان کے یہاں ہے لیکن **ناصر کاظمی** کی طرح نہیں ہے۔

یہ ہماری شاعری کا وہ زمانہ ہے جس میں غزل اپنی لفظیات کے دائرے کو وسیع کر رہی ہے اور اس وسیع ہوتے ہوئے دائرے میں نئے لہجے اور نئے اسالیب سامنے آ رہے ہیں۔ ایک طرف ترقی پسند شاعری کے براہِ راست، اکہرے اور یک سطحی بیان کے برخلاف شاعری میں کثرتِ معنی کی صفت پیدا کرنے کی غرض سے بالواسطہ اور اشاراتی پیرائے کی تخلیق کی جا رہی ہے اور دوسری طرف فنی لوازم کا بھی لحاظ رکھا جا رہا ہے۔ یعنی اب موضوعِ بیان اور اسلوبِ بیان کو ایک دوسرے سے الگ نہیں سمجھا جا رہا ہے۔ خود **ناصر کاظمی** نے اپنے محسوسات کے سیدھے سادھے بیان کے باوجود لفظوں کے معنوی امکانات اور پیرایۂ اظہار کی اہمیت کو سمجھنا شروع کر دیا تھا۔ ان کے یہاں **گھر**، **جنگل**، **طاؤس** اور **سفر** وغیرہ الفاظ و علامات نسبتاً نئے مفاہیم کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اسی طرح **احمد مشتاق** نے بھی وسعتِ معنی اور شاعرانہ سلیقہ مندی پر پوری توجہ صرف کی۔

زبان و بیان کے تئیں حساس ہونے کی وجہ سے نئی غزل میں ایک طرف نئی لفظیات کو وضع

کرنے کے عمل میں تیزی آئی اور دوسری طرف ہماری شاعری سے وہ الفاظ خارج ہونا شروع ہوئے جن کی معنویت کو ترقی پسندوں نے متعین کر دیا تھا۔ مثلاً **صلیب، تیشہ، تیغ، دار ورسن، مقتل، کوچۂ قاتل** وغیرہ لیکن بعض الفاظ خارج نہیں ہوئے اور نئے شاعروں نے اس قبیل کے لفظوں کی معنوی قوت کو سمجھ کر انھیں نئے معانی میں استعمال کیا مثلاً **سورج، سایہ، لھو**، اور **پتھر** وغیرہ۔ ان علامتوں کے ساتھ بہت سی نئی اور کثیر المفہوم علامتوں کی تخلیق کی اور انہی علامتوں کے ذریعے نئی غزل میں اپنے لفظی اور معنوی نظام کی تشکیل شروع کی۔ چنانچہ **شھر، جنگل، دریا، صحرا، ھوا، دھوپ، سمندر، خواب، مکان** اور اس کے لوازم وغیرہ کا استعمال نئی غزل میں کثرت سے ہوا، اور انہی علامتوں کے ذریعے اس عہد کے ذہنی اور روحانی مسائل کی ترجمانی کی گئی۔

نئی غزل میں اُن شاعروں کی ایک طویل فہرست ہے جنھوں نے نئی علامتوں کی تخلیق اور غزل کے نئے معنوی نظام کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان میں **ناصر کاظمی** سے لے کر **غلام مرتضیٰ راہی** تک ان تمام شاعروں کے نام لیے جا سکتے ہیں جنھوں نے نئے لب و لہجے میں غزلیں کہیں اور اسالیب کی سطح پر اپنی الگ شناخت بنانے کی کوشش کی۔ لیکن ہم یہاں طوالت سے بچنے کی غرض سے نئی غزل میں **لھجے، موضوع** اور **اسلوب** کی سطح پر رونما ہونے والی تبدیلیوں کے ذیل میں ان نمائندہ شاعروں کا جائزہ لیں گے جنھوں نے غزل میں لفظ و معنی کے نئے تجربے کیے اور اسے نئے شعری جہات سے روشناس کرایا۔

نئی غزل کے تشکیلی دور میں **ناصر کاظمی** اور **احمد مشتاق** کے شعری امتیازات کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ ان دو شاعروں کے بعد نئی غزل میں ایک اہم نام **منیر نیازی** کا ہے جنھوں نے غزل کو ایک نئی معنوی جہت عطا کی۔ **منیر** نے یوں تو بہت زیادہ علامتوں کا استعمال کیا ہے لیکن مکان اور اس کے لوازم کی علامتی معنویتیں ان کے یہاں سب سے زیادہ روشن ہوئی ہیں اور انہی معنویتوں نے **منیر** کی شاعری میں ایک اسراری کیفیت پیدا کر دی ہے:

تنہا اجاڑ برجوں میں پھرتا ہے تو منیر
وہ زر فشانیاں ترے رخ کی کدھر گئیں

اپنے معاصرین کی طرح **ظفر اقبال** نے بھی لفظ کی معنوی قوت کو سمجھا بلکہ اُن سے زیادہ سمجھا

اسی لیے ان کے یہاں اپنے ہم عہد شعرا سے مختلف معانی و مفاہیم نظر آتے ہیں۔ **ناصر منیر** اور **ظفر اقبال** کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ شاعر زبان کے رموز کو سمجھتے ہیں اور نئی انداز و اسلوب کے باوجود ان کے یہاں **کلاسیکی** شعور پوری طرح موجود ہے۔ ان میں **ظفر اقبال** نے زبان کے ساتھ نئے تجربے کیے۔ انہی تجربوں کی بنا پر ان کی شاعری کے ایک حصے کو اینٹی غزل سے تعبیر کیا گیا۔ اپنی غزل میں نئے موضوعات و مضامین کی ترجمانی کے لیے **ظفر اقبال** نے **دریا**، **خواب**، **لہو**، **شہر**، **جنگل** اور **گھر** وغیرہ علامتوں کا بار بار استعمال کیا ہے لیکن **زہر**، **رنگ**، **ہوا** اور **روشنی** اُن کی مخصوص اور نمائندہ علامتیں ہیں۔ ان علامتوں میں انھوں نے بالکل نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

آگے بڑھوں تو زرد گھٹا رنگ روبرو
پیچھے ہوں تو گردِ سفر میرے سامنے

دریا نے زرد سانس لیا جس نواح میں
برسی ہوئی گھٹا ہے دھنک دار اس طرف

رات کا زہر بجھاتے رہے بینائی میں
چھپ کے بیٹھی رہی تصویر تماشائی میں

شہر سارا سو رہا ہے نیند کی گرمی میں گُم
بند دروازے ہوا کے کھولتا پھرتا ہوں میں

دن ہوا کٹ کر گرا میں روشنی کی دھار سے
خلق نے دیکھے لہو میں رات کے انوار سے

ہندوستان میں جن شاعروں نے غزل کو نئے لب و لہجے سے متعارف کرایا ان میں **شہر یار** کا نام بہت نمایاں ہے۔ **ظفر اقبال** کے جارحانہ اور غیر منفصل لہجے کے برعکس **شہر یار** کے یہاں نرم اور منفصل لہجہ ہے۔ ان کی پوری شاعری پر بے یقینی، مایوسی اور ماضی پرستی کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ تمناؤں کا ذکر اور ان کے پورے نہ ہونے کا احساس ان کے یہاں ہر جگہ موجود ہے نیز مستقبل کے بارے میں گہری تشویش اور اندیشہ نظر آتا ہے۔ ان صورتوں اور کیفیتوں کے اظہار کے لیے **شہر یار** نے **سمندر/دریا**، **پیاس**، **شہر**، **دشت/صحرا**، **گھر**، **ہوا**، **سفر**، **شجر**، **ہجر و وصال** اور **رات** وغیرہ

علامتوں کا بہت زیادہ استعمال کیا ہے لیکن **خواب**، **دھند/گرد/غبار/ریت**، **سایہ/پرچھائیں** وغیرہ ان کی مخصوص علامتیں ہیں۔ ان علامتوں پر مشتمل یہ اشعار دیکھیے:

دنیا نے ہر محاذ پر مجھ کو شکست دی
یہ کم نہیں کہ خواب کا پرچم نگوں نہ تھا

بہت دنوں سے گزرگاہِ خواب سونی ہے
سرائے شام یہاں اور میں رکوں کب تک

مجھے نیند دے کہ میں خواب سے منحرف ہوگیا ہوں
مگر رات بھر جاگنے کے لیے کوئی سامان کردے

دھند کی زد میں پھر اُفق آیا
اشک آنکھوں میں پھر مچلنے لگے

بڑھے اور بھی دھند کا دائرہ
اُفق پر لہو رنگ لالی رہے

دشمن دھند ہے کب سے میری آنکھوں کے درپے
ہجر کی لمبی کالی راتیں کاجل ہوجائیں

عمر کی لمبی مسافت ہر قدم کھلنے لگی
تیری پرچھائیں مرے ہمراہ کیوں چلنے لگی

عکس کو قید کہ پرچھائیں کو زنجیر کریں
ساعتِ ہجر تجھے کیسے جہاں گیر کریں

ایک پل دو قدم کا ساتھ ہی کیا
اب کھلا سائے کی حیات ہی کیا

ان شعروں میں **خواب**.... **نیند** اور **بیداری** کے درمیان ایک ایسا معنوی سفر ہے جو وفورِ

تمنا، عدم تمنا اور عدم تکمیل تمنا کے گرد جاری ہے۔ یہ سفر نیند سے بیداری اور بیداری سے نیند کی طرف مراجعت کا سفر ہے۔ اس سفر میں عدم تمنا کے زیاں کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔

دھند/گرد/غبار/ریت وغیرہ علامتیں **شہریار** کے یہاں بے یقینی اور عدم تعین کو ظاہر کرتی ہیں۔ **سایہ** اور **پرچھائیں** ان کے یہاں *Refelection/Shadow* اور *Shelter* دونوں معنی میں استعمال ہوئی ہیں۔ کہا جاچکا ہے کہ یہ علامتیں **شہریار** کی مخصوص علامتیں ہیں اور ان علامتوں میں انھوں نے جو مخصوص معنویتیں پیدا کی ہیں وہ ان کے معاصرین کے یہاں نظر نہیں آتیں۔

نئی غـــزل کے معانی و مفاہیم میں توسیع کرنے اور اپنی مخصوص لفظیات کے ذریعے غزل کو ایک نئے آہنگ سے متعارف کرانے میں **بانی** نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان کے یہاں ایک ایسی شاعرانہ سلیقہ مندی ہے جس نے ان کے پیرایۂ اظہار میں جاذبیت پیدا کردی ہے۔ **بانی** کی پوری شاعری میں ایک پُر اسرار کیفیت موجود ہے۔ اس شاعری کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو اپنے اندر موجود اسرار کا علم تو ہے لیکن یہ اسرار اس کے لیے ناقابلِ فہم ہیں۔ دوسرے شاعروں کی طرح **بانی** کے یہاں نہ تو مفکرانہ اظہار ہے اور نہ قولِ فیصل۔ یوں تو **بانی** نے ذات اور بیرونِ ذات کے قریب قریب سبھی مسائل کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے لیکن بعض مسائل کی ترجمانی میں وہ دوسروں سے مختلف نظر آتے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

ڈھلے گی شام جہاں کچھ نظر نہ آئے گا
پھر اس کے بعد بہت یاد گھر کی آئے گی

شمع روشن کسی کھڑکی میں نہ تھی
منتظر کوئی کسی گھر میں نہ تھا

کون ہیں کس جگہ ہیں کہ ٹوٹا ہے جن کے سفر کا نشہ
اک ڈوبی سی آواز آتی ہے پیہم کہ گھر جائیں گے

بانی کے یہاں گھر یادِ وطن کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ یہ ایک محفوظ و مامون جگہ ہے اور یہ ایک ایسی چہار دیواری ہے جس کے اندر رہنے والے ایک دوسرے سے لاتعلق اور بیگانہ ہیں۔ یہ گھر باہر کی دنیا سے اکتائے ہوئے لوگوں کی پناہ گاہ ہے اور یہ اس باطن کی علامت ہے جو خارج کے ہنگاموں سے نبرد آزما ہے۔

بانی کے یہاں **مکان** اور اس کے لوازم کی یہ معنویتیں **احمد مشتاق** اور **منیر نیازی** کی معنویتوں سے مختلف ہیں۔

مزاحم قوتوں کی تباہ کاریوں، چیرہ دستیوں اور ان قوتوں کے سامنے انسان کی بے دست و پائی کا بیان بھی **بانی** کے یہاں جگہ جگہ نظر آتا ہے۔ اس نوع کے مضامین کے اظہار کے لیے انھوں نے **ھوا** کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے:

نہ اب ہوا مرے سینے میں ہنسانے کی
نہ کوئی زہر مری روح میں اترنے کا
تمام شہر کو مسمار کررہی ہے ہوا
میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکان میں ہے
نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقاماتِ گم شدہ کے ہیں

غزل میں دوسرے مفاہیم کی ترجمانی کے لیے **بانی** نے **دریا**، **شہر**، **خواب**، **لھو**، **جنگل**، **بیاباں**، **سحر**، **شب**، **عکس**، **نقش** اور **شجر** وغیرہ علامتیں استعمال کی ہیں۔ اُنھی الفاظ وعلامات کے ذریعے انھوں نے اپنی شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا کیا ہے اور غزل کے اسی آہنگ میں انھوں نے باطن کی بوالعجبیو کو سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

علامتی اور استعاراتی شاعری کے اس دور میں بعض شاعروں نے لفظ کی علامتی قوت کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ اس کی تصویری صفت کو بھی سمجھا یعنی انھوں نے علامت اور پیکر کو ایک کر دینے کا تجربہ کیا۔ ایسے شاعروں میں **زیب غوری** کا نام سرِ فہرست ہے۔ انھوں نے خود کہا ہے:

میرا نشاں بھی ڈھونڈ غبارِ ماہ و اختر میں
کچھ منظر میں نے بھی بنائے ہیں پس منظر میں

زیب کی شاعری میں معنی اور منظر ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ اسی لیے ان کی شاعری کو علامتی پیکر سازی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ان کی غزل میں اس نوع کے اشعار ملاحظہ ہوں:

کب تلک یہ شعلۂ بے رنگ منظر دیکھیے
کیوں نہ صرفِ سبز ہی لکھ کر زمیں پر دیکھیے

موجِ شب گشت چلی گھاٹ کے پتھر بولے
ایک ایسا ہی سمندر مرے اندر بولے
بکھر رہا ہے گلِ زرد شام آہستہ
مرا بھی نقشِ نشاں زیب گردِ راہ میں ہے

اس قبیل کے بیسوں اشعار **زیب** کے یہاں موجود ہیں اور ان کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ پیکر سازی ان کی شاعری کا غالب عنصر ہے بلکہ پیکر کو ان کے یہاں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ وہ اپنے پیکر کی تخلیق میں تمام اشاراتی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں لیکن ہر پیکر ان کے یہاں علامتی پیکر نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی وہ تشکیلِ معنی کے بجائے تعمیرِ منظر کے لیے پیکر کا استعمال کرتے ہیں۔ ایسے پیکروں میں صرف منظروں کی عکاسی کی جاتی ہے۔ انھیں ہم سادہ پیکر نگاری سے تعبیر کر سکتے ہیں جو معنی و مفہوم سے مستثنیٰ ہوتی ہے۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں:

اک پیلی چمکیلی چڑیا کالی آنکھ نشیلی سی
بیٹھی ہے دریا کے کنارے میری طرح اکیلی سی
کم روشن اک خواب آئینہ اک پیلا مرجھایا پھول
پس منظر کے سناٹے میں اک ندی پتھریلی سی

پیکر نگاری میں **زیب** نے طرح طرح کے تجربے کیے ہیں۔ ان میں حسی تجربے بھی شامل ہیں اور معنوی تجربے بھی۔ یہی نہیں انھوں نے صوتی پیکروں کے بھی عمدہ تجربے کیے ہیں۔ یہ شعر دیکھیے:

ہزارھا صدائے باز گشت گشت گشت گشت
گشت گشت گشت گشت تسلسلِ رواں

اس شعر میں **زیب** نے آواز اور منظر کو ہم آہنگ کر دیا ہے۔

اپنے پیکروں کی تشکیل میں یوں تو **زیب** نے سبھی مستعمل علامتوں سے کام لیا ہے لیکن **لہو** اور **دریا** کی معنویتیں ان کے یہاں مختلف ہیں:

پھر دمکتے جسم کا یاقوت لو دینے لگا
پھر سراپا میں لہو کی موج تعصندہ ہوئی

روز دریا کے کنارے خود کو وہ پانا مرا
ڈوب جانا پھر گہر کی جستجو کرتے ہوئے

لہـــو کی علامت میں **زیب** نے روایتی مفاہیم کے ساتھ ساتھ کچھ الگ اور مختلف معنی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ علامت اصلاً ان کے یہاں **زندگی، متحرك، ارتقا، خـواهش** اور **حـوصلے** وغیرہ کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ ان میں خواہش کی نمائندگی سب سے زیادہ نظر آتی ہے۔ انھوں نے اپنے کئی شعروں میں لہو کی موج کا فقرہ استعمال کیا ہے جو خواہش اور متحرک سے عبارت ہے۔

سـمـندر/دریا اور اس کے متعلقات **زیب** کے یہاں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ سمندر ان کے یہاں ایک اہم اور مخصوص معنوی پیکر کی صورت میں سامنے آتا ہے اور یہ ان کی پیکر سازی کا نمایاں ترین عنصر ہے۔ **سـمندر کا بهنا، بولنا، شـور کـرنا اس کی موجوده ساحل سے ٹکرانا اس کی وسعت و بیکرانی، خاموشی**، غرضیکہ سب کو **زیب** نے اپنی پیکر نگاری میں شامل کیا ہے اور ان سے بہت خوش آہنگ اور بامعنی پیکر بنائے ہیں۔

شروع میں ہم نے عرض کیا تھا کہ نئی غزل کے ایسے شاعروں کی فہرست بہت طویل ہے جو نئی غـزل کی توسیع و تشکیل میں پیش پیش رہے لیکن ہم نے یہاں انہی شاعروں پر گفتگو کی ہے جن کے نام نئی غزل کے اسلوب و آہنگ کی تعمیر میں بہت نمایاں رہے ہیں۔ زیر بحث شاعروں کے علاوہ **سلیم احمد، ساقی فاروقی، محمد علوی، باقر مہدی، محبوب خزاں، حسن نعیم، وزیر آغا، عادل منصوری، شکیل جلالی، ندا فاضلی، زبیر رضوی، پرکاش فکری، فضا ابن فیضی، مظہر امام، بشر نواز، ثروت حسین، مظفر حنفی، لطف الرحمٰن، سلطان اختر، عبید اللہ علیم، مصور سبزواری، نشتر خانقاہی، کرشن کمار طور** اور **غلام مرتضیٰ راہی** وغیرہ ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی اپنی شعری صلاحیتوں کے اعتبار سے نئی غـزل میں اپنا مقام بنایا ہے۔ ان شاعروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا کہ نئی غـــزل کے خدوخال واضح کرنے کے لیے ہم نے جن شاعروں کا انتخاب کیا ہے ان سے ہمارے مبحث کی خاطر خواہ وضاحت ہو جاتی ہے۔

ناصر کاظمی سے لے کر **زیب غوری** تک اس مختصر لیکن مخصوص جائزے میں ہم نے دیکھا کہ ترقی پسند شاعری کے بعد لہجے، موضوع اور اسلوب کی سطح پر ہماری غـــزل میں ایک بار پھر نمایاں تبدیلی آئی۔ اسی تبدیلی کی بنا پر ہم نے اپنی غزل کو نئی غزل کہنا شروع کیا۔ اس غزل میں ترقی پسند غزل کے

براہِ راست بیان کے برخلاف بالواسطہ اظہار کو ترجیح دی گئی۔ اکہرے اور یک سطحی معنی کے بجائے کثرتِ معنی پر زور دیا گیا اور موضوع کو اسلوب سے الگ سمجھنے کے بجائے اسے اسلوب ہی کا زائدہ قرار دیا گیا۔ اس طرح موضوع اور اسلوب کے درمیان اسلوب کی بالادستی کو تسلیم کیا گیا۔ غـــزل کو نئی معنویتوں سے متعارف کرانے کے لیے نئی علامتوں کی تخلیق کی گئی نیز خارجی مسائل کی عکاسی کے بجائے باطن کی بوالعجبیوں اور وجود کے اسرار کو شاعری کا موضوع بنایا گیا۔ لفظوں کی معنوی قوت کو سمجھ کر ان کے معنوی امکانات کی جستجو کی گئی۔ سیاسی وابستگی اور شاعری میں کسی مخصوص نظریے کی تبلیغ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیا گیا۔ اس پورے جائزے میں ہم نے یہ بھی دیکھا کہ نئی غزل کے شاعروں نے تبدیلیوں کے دائرے میں رہ کر ایک دوسرے مختلف لہجوں اور اسلوبوں کی تعمیر کی اور موضوعات کے انتخاب میں بھی انھوں نے اپنی الگ پہچان بنائی۔ مثلاً اگر ایک شاعر کا لہجہ نرم اور منفعل (**ناصر کاظمی**) ہے تو دوسرے شاعر (**ظفر اقبال**) کے لہجے میں قوت اور توانائی ہے۔ اسی طرح اگر کسی شاعر (**منیر نیازی**) نے گزشہ زمانوں کی بازآفرینی کے لیے مکانی لوازم سے کام لیا ہے تو کسی شاعر (**شہریار**) نے **محزونی، مایوسی، بے یقینی** اور **عدم تکمیلِ تمنا** کے موضوعات کی ترجمانی کے لیے **خواب، دھند** اور **غبار** کی علامتوں کا انتخاب کیا ہے۔ کسی شاعر (**احمد مشتاق**) نے خوش آہنگ اور بامعنی ترکیبوں کے ذریعے **غالب** کے آہنگ کی تجدید کی ہے تو کسی شاعر (**زیب غوری**) نے علامت اور پیکر کو ایک کر دینے کا تجربہ کیا ہے اور کسی شاعر (**باقی**) نے باطن کے پیچ وخم کو سمجھنے کے لیے مکان کو مرکزی استعارہ بنایا ہے۔ لیکن اُن سبھی شاعروں نے لسانی تجربے کی اہمیت، رموزِ فن سے واقفیت اور مضمرات سے معمور معنویت کو نئی غـــزل کے لیے ضروری سمجھا اور اسے اپنی غـــزل میں برت کر دکھایا۔ لیکن جیسے جیسے غـــزل اپنے آپ کو قائم اور مستحکم کرتی گئی، موضوعات کی تکرار و لہجوں کی یکسانی بڑھتی گئی۔ نئے شاعروں میں سے بیش تر پیرایۂ اظہار کی اہمیت اور موضوعات و مضامین کی ندرت سے بیگانہ ہوتے گئے اور انھوں نے پیش روؤں کی پیروی اور تقلید ہی کو اپنی شاعری کی شناخت جانا اور پھر ایک زمانہ ایسا آیا کہ اسی تکرار، تقلید اور یکسانی کی وجہ سے نئی غزل میں ٹھہراؤ سا آ گیا اور یہ محسوس کیا جانے لگا کہ اب غـــزل کو ایک نئے تخلیقی اور معنوی نظام کی ضرورت ہے۔ اس نظام کی ضرورت پر ہم آگے چل کر گفتگو کریں گے۔ فی الحال یہاں نئی غـــزل کے ایک ایسے موڑ کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے جس نے غـــزل کو ایک نئے علامتی نظام سے روشناس کرایا اور اسی علامتی

نظام کی بنا پر ہماری غزل میں نئی معنوی جہتیں پیدا ہوئیں۔

۷۰ء تک آتے آتے نئی غزل میں ایک نئی طرح کی تبدیلی آئی۔ اس تبدیلی کے ماتحت غزل میں کربلا کو شعری استعارے کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ یوں تو **واقعۂ کربلا** ہماری شاعری میں قدیم زمانے سے موجود ہے لیکن ایک زمانے تک یہ واقعہ محض حق وصداقت کی علامت کے طور پر استعمال ہوتا رہا اور ہم نے اس واقعے کے جزئیات اور ان میں پوشیدہ علامتی معنویتوں کی طرف توجہ نہیں کی یعنی ہم نے **واقعۂ کربلا** کے تلازموں کو علامتی تلازموں کے طور پر استعمال نہیں کیا۔ اس کا سبب شدید یہ ہے کہ **جدید شاعری** سے قبل وہ معنوی تلازمے (صورتِ احوال) موجود نہیں تھے جن کی وضاحت یا ترجمانی کے لیے **واقعۂ کربلا** کے متعلقات کو علامتوں کے طور پر استعمال کیا جا سکتا۔ ترقی پسند شاعری کے بعد نئی شاعری کے دورِ اول میں بھی یہ علامت اپنے متعلقات کے مفاہیم کو پوری طرح ظاہر نہیں کر سکی۔ اگر اس کے مفاہیم سے کام لینے کی صورتیں پیدا ہو چلی تھیں۔ لیکن نئی شاعری کے دوسرے دور کے آتے آتے یعنی ۶۵ء کے بعد **واقعۂ کربلا** نے اپنی علامتی حیثیت کو مستحکم کرنا شروع کر دیا۔ مگر اب بھی اسے ایک مستقل اور مسلسل علامت کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ **مجید امجد، منیر نیازی، کشور ناہید** اور **پروین شاکر** وغیرہ کے یہاں یہ علامت نظر تو آئی ہے لیکن اسے مرکزی یا نمائندہ علامت کا درجہ حاصل نہ ہو سکا۔ اس زمانے میں بعض شاعروں کے یہاں یہ علامت اس حد تک اور اس طور پر نظر آنے لگی کہ اسے شاعری کے ایک مخصوص رجحان سے تعبیر کیا جانے لگا۔ چنانچہ **گوپی چند نارنگ** نے اس تخلیقی رجحان کی طرف سب سے پہلے توجہ کی اور اپنے گراں قدر مقالے 'سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ' میں اس تخلیقی رجحان کا تفصیل سے جائزہ لیا۔ ۱۴۴ صفحات کو محیط اور چار شقوں پر مشتمل اپنے اس مقالے میں **نارنگ** نے اس نوع کی شاعری کے حدود اور خطوط کو پوری طرح واضح کر دیا ہے۔ انھوں نے **واقعۂ کربلا** کے تاریخی اور معنوی پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے قدیم شاعری میں اس کے آثار ونشانات کی جستجو کی ہے اور **واقعۂ کربلا** کی نئی معنویت اور اس کے مضمرات پر تفصیل سے اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان کے خیال میں **اقبال** کے یہاں اس واقعے کی نئی اور آفاقی معنویت ہے اور **امام حسینؓ**، **اقبال** کی ان مرکزی علامتوں میں سے ایک ہیں جو ان کے فلسفے کی تعمیر کرتی ہیں۔ **نارنگ** نے ترقی پسند شاعری میں بھی علامتِ کربلا کی نشان دہی کی اور یہ خیال ظاہر کیا:

ترقی پسندوں کے انقلابی مفاہیم کے لیے یہ
حوالہ جس قدر مؤثر تھا، اتنے بڑے پیمانے پر اس
کا ذکر ترقی پسند شاعری میں نہیں ملتا۔

لیکن **جدید شاعری میں واقعۂ کربلا** کی استعاراتی معنویت کا جائزہ لیتے ہوئے انھوں نے لکھا:"
بطور شعری تھیم یہ راسخ بھی جدید شاعری میں ہوا۔"

نارنگ نے اس ضمن میں نمائندہ شاعروں کے کلام کا تجزیہ کیا اور نئی شاعری میں **واقعۂ کربلا** کی علامتی معنویت کو نمایاں کیا۔

اب **واقعۂ کربلا** اور اس کے جزئیات سے متعلق یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

بس اک حسین کا نہیں ملتا کہیں سراغ
یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی
(**خلیل الرحمٰن اعظمی**)

سلام ان پر تہ تیغ بھی جنھوں نے کہا
جو ترا حکم جو تیری رضا جو تو چاہے
(**مجید امجد**)

زوالِ عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی در بابِ التجا کے سوا
(**منیر نیازی**)

دشتِ بے محبت میں تشنہ لب یہ کہتے ہیں
سارے شہسواروں میں کون اب کے سردے گا
(**کشور ناہید**)

حسین ابنِ علی کربلا کو جاتے ہیں
مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں
(**شہریار**)

دل ہے پیاسا حسین کے مانند
یہ بدن کربلا کا میداں ہے
(محمد علوی)

چاہتا یہ ہوں کہ دنیا ظلم کو پہچان جائے
خواہ اس کرب و بلا کے معرکے میں جان جائے
(مظفر حنفی)

ساحل تمام گردِ ندامت سے اٹ گیا
دریا سے کوئی آکے جو پیاسا پلٹ گیا
(شکیب جلالی)

اس قافلے نے دیکھ لیا کربلا کا دن
اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا
(عبداللہ علیم)

خبر ہے گرم کہ ہے آج میرے قتل کی رات
کہاں گئے مرے بازو کہاں گئے مرے ہات
(صابر ظفر)

جھلک رہا ہے کنارِ شفق سے تابہ اُفق
ابد کنار ہوا خون رائیگاں نہ گیا
(ثروت حسین)

یہ فقط عظمتِ کردار کے ڈھپ ہوتے ہیں
فیصلے جنگ کے تلوار سے کب ہوتے ہیں
(سلیم کوثر)

ان اشعار میں **واقعۂ کربلا** کا معنوی پہلو تو موجود ہے لیکن ان میں سے بیش تر کثرتِ معنی کی صفت سے محروم ہیں۔ ان شعروں میں یہ اندازہ بہر حال ہو جاتا ہے کہ نیا شاعر **واقعۂ کربلا** کی علامتی

قوت کو سمجھ رہا ہے اور اسے شاعری میں برتنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اسی کوشش میں اس واقعے کے جزئیات ومتعلقات زیادہ روشن ہونے لگے اور بعض شاعروں نے اس واقعے کو اپنی شاعری میں ایک مستقل موضوع کے طور پر اختیار کیا اور اس واقعے کی جزئیات میں نئی علامتی معنویتوں کی جستجو کی۔ ایسے شاعروں میں **افتخار عارف** اور **عرفان صدیقی** کے نام سب سے نمایاں ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

قیامتیں گزر رہی ہیں کوئی شہسوار بھیج
وہ شہسوار جو لہو میں روشنی اتار دے

نہ جانے کون سے ترکش کے تیر کب چل جائیں
نشانِ مہر کمانِ سپر میں رکھا جائے

وہی پیاس ہے، وہی دشت ہے وہی گھرانہ ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے

دمشق مصلحت و کوفۂ نفاق کے بیچ
فغانِ قافلۂ بے نوا کی قیمت کیا

اب بھی توہین اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہوگی ہم سے

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوکِ سناں پہ سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

نتیجہ کربلا سے مختلف ہو یا وہی ہو
مدینہ چھوڑنے کا فیصلہ کرنا پڑے گا

کسی کے جور و ستم یاد بھی نہیں کرتا
عجیب شہر ہے فریاد بھی نہیں کرتا

(افتخار عارف)

اے لہو میں تجھے مقتل سے کہاں لے جاؤں
اپنے منظر ہی میں ہر رنگ بھلا لگتا ہے

ایک رنگ آخری منظر کی دھنک میں کم ہے
موجِ خوں اٹھ کے ذرا عرصۂ شمشیرہ میں آ
دیکھیے کس صبح نصرت کے خبر سنتا ہوں میں
لشکروں کی آہٹیں تو رات بھر سنتا ہوں میں
کسی لشکر سے کہیں بہتا پانی رکتا ہے
کبھی جوئے رواں کسی ظالم کی جاگیر ہوئی
دولتِ سر ہوں سو ہر جینے والا لشکر
طشت میں رکھتا ہے نیزے پہ سجاتا ہے مجھے
ہوائے کوفۂ نا مہرباں کو حیرت ہے
کہ لوگ خیمۂ صبر و رضا میں زندہ ہیں
نوکِ سناں نے بیعت جاں کا کیا سوال
سر نے کہا قبولِ نظر نے کہا نہیں
تری تیغ تو میری ہی فتح مندی کا اعلان ہے
یہ بازو نہ کٹتے اگر مرا مشکیزہ بھرتا نہیں
(عرفان صدیقی)

ان تمام شعروں میں علامتی معنویتیں موجود ہیں اور یہ معنویتیں **واقعۂ کربلا** کی لفظیات (تلازمات ومتعلقات) سے پیدا کی گئی ہیں۔ **شھسوار، کمانِ سپر، ترکش، تیر، پیاس، دشت، مشکیزہ، دمشقِ مصلحت، کوفۂ نفاق، بیعت، نوکِ سناں، مدینہ، مقتل، موجِ خوں، عرصۂ شمشیر، نصرف، لشکر، دولت سر، طشت، نیزہ، ھوائے کوفۂ مھرباں، خیمۂ صبر ورضا، تیغ بازو** وغیرہ کے پردے میں کربلا کے ان وقوعوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ جن میں فی نفسہ علامتی معنی موجود ہیں۔ عرض کیا جاچکا ہے کہ کربلا کا استعارہ شروع ہی سے ہمارے شاعروں کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ اس کی ابتدائی معنویتوں تک ہمارے شاعر کی نگاہ بہت پہلے پہنچ گئی تھی۔ موضوع کی مناسبت سے یہ استعارہ **اقبال** کے لیے بھی معنوی قوت کا حامل تھا اور ترقی پسندوں کے لیے بھی نیا شاعر

جس المیہ صورتِ حال سے دوچار تھے اس کے اظہار کے لیے یہ استعارہ زیادہ مؤثر معلوم ہوا، اور نئی شاعری میں اس کی معنویتیں زیادہ روشن ہوئیں اور اب جدید تر شاعری کے مرکزی استعاروں میں **واقعۂ کربلا** روشن ترین استعارہ ہے۔

○

واقعۂ کربلا کے علامتی اظہار کے ساتھ ساتھ جدید غزل میں نقلِ مکانی اور تہذیبی تشخص کے مسائل بھی سامنے آئے ہیں۔ ان دو موضوعات نے جدید بلکہ جدید تر غـــزل میں جسے اب ہم مابعد جدید غزل بھی کہنے لگے ہیں، دو نمائندہ رجحانوں کی شکل اختیار کر لی ہے۔ نئی غزل میں یہ موضوعات بھی شروع ہی سے نظر آتے ہیں لیکن ہجرتوں کی نئی ضرورتوں اور مقاصد کے پیشِ نظر جدید تر غـــزل میں ان موضوعات کی نمائندگی کا انداز مختلف ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ ان دونوں موضوعات کا ایک دوسرے سے گہرا معنوی تعلق ہے۔ یہاں ہم ان موضوعات سے متعلق پرانی اور نئی نسل کے شعرا کے اشعار نقل کر رہے ہیں تاکہ یہ اندازہ ہو سکے کہ یہ موضوعات ہماری شاعری میں نئی غـــزل کے تشکیلی دور سے لے کر جدید غزل تک بدلی ہوئی صورتوں میں موجود ہیں۔ پہلے وہ اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں تہذیبی تشخص کا منظر نامہ سامنے آتا ہے:

بہاریں لے کے آئے تھے جہاں تم
وہ گھر سنسان جنگل ہوگئے ہیں
(ناصر کاظمی)

سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے
اک شہر دیکھا تھا کبھی اس شہر کی کیا بات تھی
(احمد مشتاق)

دیکھنے آتا بھی ہے اس چھوڑے ہوئے اس شہر کو
یعنی اس کے بعد کیا اجڑا ہے کتنا رہ گیا
(ظفر اقبال)

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں

کہ ہم پرندے مقاماتِ گم شدہ کے ہیں
(**بانی**)

جگمگاہٹ سے پروں کی کچھ چمک اٹھی تھی شام
پھر گھنا پیپل اسی ظلمت میں ڈوبا جارہا
(**زیب غوری**)

میں اپنی کھوئی ہوئی بستیوں کو پہچانوں
اگر نصیب ہو سیر جہاں گم شدگاں
(**عرفان صدیقی**)

کسی اعلیٰ روایت کی بنفشی دھند میں گم
ابھی کچھ شہر اس گہری ندی کے پار ہوں گے
(**غلام حسین ساجد**)

عہدِ گزشتہ کا سایہ لہرایا تو میں رونے لگا
رات حویلی پر سناٹا چھایا تو میں رونے لگا
(**عین تابش**)

اس حویلی میں ہمیشہ روشنی کرتے رہیں
اور تو کچھ بھی نہیں قندیل باقی رہ گئی
(**شاہد کلیم**)

درجِ بالا شعروں میں **گھر، سنسان، جنگل، شہر، مگیاں، مقاماتِ گم شدہ، گھنا پیپل، جہان گم شدگاں** وغیرہ کھوئی ہوئی تہذیب کی علامتیں ہیں۔ ذیل میں ہم وہ اشعار نقل کررہے ہیں جن میں تہذیبی اور ثقافتی عناصر کی عکاسی کی گئی ہے:

گھر کے آنگن میں آدھی آدھی رات
مل کے باہم کہانیاں کہنا
(**ناصر کاظمی**)

چھوٹا سا اِک گھر تھا درختوں کی اوٹ میں
بامِ بلند و زینۂ پیچاں نہ تھا کوئی
(احمد مشتاق)

طاؤس کی آواز سے روشن ہے شبِ تار
صد نغمۂ ناہید یہ ساون کی جھڑی ہے
(منیر نیازی)

کسی نے رُخ نہ کیا اس کے بعد جنگل کا
نہ شیر ہی کبھی نکلا کچھار سے باہر
(ظفر اقبال)

جہاں اشلوک پڑھتی اجنبی پرچھائیاں دیکھو
وہیں ان کشتیوں سے خواب کی تم سب اُتر جانا
(شہریار)

خاک میں خوشبو نہ تھی گلیوں میں جگنو نہ تھے
خالی و تنہا تھے ہم شہر عذابوں کا تھا
(باقی)

گہرا گھنا اندھیرا جنگل، جنگل بیچ اجالا سا
درویشوں کے روشن چہرے میلی میلی رداؤں میں
(زیب غوری)

سائے پھیل گئے کھیتوں پر کیسا موسم ہونے لگا
دل میں جو ٹھہراؤ تھا اک دم درہم برہم ہونے لگا
(عبدالحمید)

وقت بتا اس بار ہوا یہ کیسی ہے
چندن کے پیڑوں پر آگ برستی ہے
(عنبر بہرائچی)

تیز بہت ہے لمحوں کی رفتار مگر
بنجاروں کے ٹھور ٹھکانے کیا جانے
(**عنبر بہرائچی**)

ان اشعار کے الفاظ وعلامات روایت کے معدوم ہوجانے بلکہ اپنی روایت پر دوسری روایت کے غالب آجانے کی ترجمانی کررہے ہیں۔ **ناصر کاظمی** سے لے کر **عنبر بہرائچی** تک سب ان اشعار کے ذریعے گم شدہ تہذیب کا نوحہ سنا رہے ہیں اور سب اس تشخص کی بازیافت کرنا چاہتے ہیں جو روایتوں کے معدوم ہوجانے اور علاقوں اور زمینوں کے تقسیم ہوجانے سے اپنی شناخت کھو چکا ہے۔

عرض کیا جاچکا ہے کہ تہذیبی شناخت اور نقلِ مکانی یا بے گھری کے موضوعات میں گہرا معنوی ربط ہے۔ اس ربط کو **ظفر اقبال** کے ایک شعر سے بخوبی سمجھا جاسکتا ہے:

دیکھنے آتا بھی ہے اس چھوڑے ہوئے اس شہر کو
یعنی اس کے بعد کیا اجڑا ہے کتنا رہ گیا

اگر ایک طرف ہم اپنے تہذیبی آثار کے فنا ہونے پر نوحہ کناں ہیں تو دوسری طرف رزق کی تلاش میں ہمیں اپنے وطن کو چھوڑنے کا ملال بھی ہے۔ مٹی کی محبت اور بے گھری کا دکھ نئی غزل میں بہت نمایاں طور پر نظر آتا ہے:

مٹی کی محبت میں ہم آشفتہ سروں نے
وہ قرض اتارے ہیں کہ واجب بھی نہیں تھے
شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگِ زمانہ ہیں ہم کیا ہماری ہجرت کیا
عذاب یہ بھی کسی اور پر نہیں آیا
کہ ایک عمر چلے اور گھر نہیں آیا
ہر اک سے پوچھتے پھرتے ہیں ترے خانہ بدوش
عذابِ دربدری کس کے گھر میں رکھا جائے
گھر سے نکلے ہوئے بیٹے کا مقدر معلوم

ماں کے قدموں میں بھی جنت نہیں ملنے والی
(افتخار عارف)

ورنہ ہم ابدال بھلا کب ترکِ قناعت کرتے ہیں
ایک تقاضا رنجِ سفر کا خواہشِ مال ومنال میں تھا
سفر طویل ہے اگلا قدم اٹھاتا ہوں
میں پھر سے گم شدگاں کے علم اٹھاتا ہوں
(عرفان صدیقی)

اب گھر بھی نہیں گھر کی تمنا بھی نہیں ہے
مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن
(ساقی فاروقی)

کیا شے تھی ایسی جو ہمیں گھر میں نہیں ملی
کس واسطے وطن سے بہت دور ہوگئے
(سلمان اختر)

سفر اور مسلسل سفر دوست
ابھی قریۂ آرزو دور ہے
(اختر صہبائی)

مٹی میں کتنے وصف ہیں کتنی کرامتیں
شاخِ بلند و بام سے اک دن اُتر کے دیکھ
(اکبر حیدرآبادی)

لوٹ کر واپس چلے جانے کی بھی خواہش نہیں
پاؤں سے لپٹی ہوئی مجبوریاں ہیں اور ہم
(اشفاق احمد)

○

۷۰ء کے بعد کی غزل میں ان نمائندہ رجحانوں پر گفتگو کرنے سے قبل ہم نے نئی غزل میں تقلید، تکرار اور یکسانی کا ذکر کیا تھا اور کہا تھا کہ اس زمانے میں غزل ایک مقام پر ٹھہری ہوئی معلوم ہونے لگی تھی۔ اسی ٹھہراؤ یا عدم تحرک کی وجہ سے غزل کی تخلیقی اور معنوی دنیا کو وسیع کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ایسا شاید اس لیے محسوس کیا جانے لگا تھا کہ کیوں کہ غزل موضوعات و اسالیب کے ایک ہی دائرے میں گردش کر رہی تھی۔ نئی غزل کے نمائندہ اور رجحان ساز شاعروں نے ۵۰ء کے بعد اپنے زمانے کی ذہنی کیفیتوں کے اظہار کے لیے جس لفظیات کو وضع کیا تھا، ہماری شاعری ۷۰ء کے بعد تک اس لفظیات کے ذریعے آگے بڑھتی رہی اور انہی ذہنی کیفیتوں کی ترجمانی کرتی رہی جو بدلتی صورتِ حال میں ہمارے ذہن و شعور یعنی ہماری حسّیات کے دائرے سے بڑی حد تک باہر ہو چکی تھیں۔ نئے شاعروں میں بیش تر نے فکر و نظر کی نئی دنیاؤں اور تخلیق کے نئے تقاضوں کو سمجھے بغیر پیش روؤں کے موضوعات و اسالیب کی پیروی کو نیا شاعر ہونے کی سند جانا۔ یعنی انھوں نے اپنی تخیل اور حسیت سے کام لینے کے بجائے نئی شاعری کے مخصوص موضوعات ہی کو شعری موضوعات سمجھ لیا اس طرح یہ موضوعات ہمارے محسوسات کا حصہ بننے کے بجائے اُس شاعری سے اخذ کیے جانے لگے تو ہمارے درمیان پہلے سے موجود تھی۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ۷۰ء کے بعد کی بیش تر شاعری میں ان موضوعات کی حیثیت داخلی سے زیادہ خارجی ہو گئی اور نئی شاعری کا بڑا حصہ اس الزام کی زد میں آ گیا جو نئی شاعری کی ابتدا میں ترقی پسند شاعری پر عائد کیا جاتا تھا۔ یہاں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ نئی غزل کے بڑے اور معتبر شاعر اپنی تخلیقی بصیرتوں کی بنا پر اپنی دولتِ شاعری میں اضافہ کرتے رہے اور غزل کو نئی معنویتوں سے مالا مال کرتے رہے۔ ۷۰ء کے بعد کی شاعری میں **افتخار عارف** اور **عرفان صدیقی** وغیرہ اس کی نمایاں مثال ہیں۔ ٹھہراؤں اور یک رنگی کا احساس دراصل اُن شاعروں کی وجہ سے ہوا جنھوں نے جیسا کہ ہم نے کہا خود کو نئی غزل کے نمائندہ موضوعات (**تنہائی**، **مایوسی**، **بے یقینی**، **لاحاصلی**، **لایعنیت**، **رائیگانی**، **خوفِ مرگ**، **عدم تحفظ** وغیرہ) میں اسیر کر لیا تھا اور وقت کے ساتھ ساتھ مسائل کی وسیع ہوتی دنیا کی طرف آنکھیں پھیر لی تھیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ ان شاعروں میں وہ تخلیقی بصیرت نہیں تھی جس کے ذریعے نئے موضوعات کا ادراک ہوتا ہے۔ اسی لیے ان شاعروں نے پہلے سے موجود ان موضوعات پر تکیہ کر لیا اور قناعت کے اس جبر سے دوہرا نقصان ہوا۔ ایک طرف شاعری میں تکرار اور یک

رنگی پیدا ہوئی اور دوسری طرف ان موضوعات کی زمانی معنویت کے سوخت ہو جانے کے بعد بھی ان کی مسلسل نمائندگی کی وجہ سے انھیں مریضانہ اور منفی قرار دیا جانے لگا۔ پھر یہ بھی ہوا کہ نئی غـــزل کے تخلیقی ضابطوں نے غیر محسوس طریقے پر قانونِ شاعری کی شکل اختیار کر لی۔ جیسے جیسے ہم نئی غـــزل کی شناخت کے عناصر کو نشان زد کرتے گئے ویسے ویسے شاعروں کا ایک طبقہ اسے تخلیقی منشور سے تعبیر کرتا گیا۔ دراں حالیکہ نئی شاعری کے نقادوں کا یہ مقصد ہرگز نہیں تھا۔ لیکن شاعری کے محض انہی عناصر کی تحسین اور فقط انہی رموز کی تعبیر نے ایک طبقۂ شعرا کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ تحسین و تعبیر کے اس عمل میں ترقی پسندوں کی سی حصار بندی ہے۔ چنانچہ ان شاعروں نے اس غیر مرئی شکنجے سے مفر کرنا چاہا۔ یہ شاعر یہ محسوس کر رہے تھے کہ نئی غـــزل نے اپنی شناخت کا سفر پورا کر لیا ہے اور اب اظہار کی نئی صورتوں کو سامنے آنا چاہیے اور موضوعات کی نئی دنیاؤں میں قدم رکھا جانا چاہیے۔ یہ احساس عام ہوتا گیا اور رفتہ رفتہ تبدیلی کے امّی احساس نے ہمیں نئی غزل کی پرانی روش سے ہٹ کر طرزِ اظہار کو اختیار کرنے کی تحریک دی اور اس نئے طرزِ اختیار کو ہم نے مابعد جدید غـــزل کا نام دینا شروع کر دیا۔ ۹۰ء تک آتے آتے اس احساس و اظہار کی نمائندگی کرنے والوں میں قوت آتی گئی اور انھوں نے اپنی شاعری کی شناخت کے نئے پیمانوں کی جستجو شروع کر دی۔ اب اظہار کی آزادی، ذات کے انکشاف، فنی لوازم کے ذریعے فن کی تعینِ قدر اور فن پارے کی خود مختاری پر سوالیہ نشان قائم کیے جانے لگے اور یہ تاثر عام ہونے لگا کہ تخلیقی اقدار سماجی اقدار سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اسی طرح پیرایۂ اظہار کے متعلق یہ خیال ظاہر کیا جانے لگا کہ اسے دبیز اور تہہ دار ہونے کے بجائے شفاف اور فوری طور پر قابلِ فہم ہونا چاہیے نیز فن کی تعبیر کے اصولوں کے دائرے میں فنی لوازم کے ساتھ ساتھ سماجی افکار و اقدار کے تغیرات کو بھی شامل کیا جانا چاہیے۔ ادب میں ان نئے تخلیقی مطالبوں کی اہمیت و معنویت کو اس حد تک محسوس کیا گیا کہ اب ہمیں **مابعد جدیدیت** پر مکالمے کی ضرورت محسوس ہوئی اور **گوپی چند نارنگ** نے شاعری میں کربلا کے استعارے کی معنویت کو منوا لینے کے بعد اس نئی ادبی صورتِ حال پر نئے اور پرانے ادیبوں اور فن کاروں کو گفتگو کی دعوت دی۔ اس گفتگو میں شرکا نے سرگرم حصہ لیا اور ادب کی پرانی اور نئی صورتِ حال پر کھل کر بحثیں ہوئیں۔ ان بحثوں میں عام طور پر یہ محسوس کیا گیا کہ ادب کا منظر نامہ تبدیل ہو رہا ہے اور جـدیدیت کے بعد اس تبدیل ہوتے ہوئے منظر نامے کو **مابعد جدیدیت** سے تعبیر کرنا غلط نہ

ہوگا۔ چنانچہ **مابعد جدید ادب** کی شناخت کے حوالوں کے تعین کے بعد **جدید غزل** (مابعد جدید غزل) کو اُنہی کی روشنی میں دیکھا جا رہا ہے اور یہ نتیجہ نکالا جا رہا ہے کہ یہ غزل بلاشبہ اُس غزل سے مختلف ہے جو ۸۰ء کے بعد تک ہمارے درمیان موجود تھی۔ ذیل میں وہ اشعار ملاحظہ ہوں جنھیں **مابعد جدید غزل** کی نمائندگی کے طور پر مختلف مضامین میں نقل کیا گیا ہے:

کل تک اپنی شرطوں پر ہی زندہ تھے
اب ہم بھی سمجھوتے کرتے رہتے ہیں
(جاوید قمر)

گھر بھی جا کے کرتے ہیں کام اپنے دفتر کے
پتھروں میں رہ رہ کے ہوگئے ہیں پتھر کے
(افضل گوہر)

سنا ہے گاؤں کے پیپل کے پاس اک پتھر
بہت دنوں سے ترا انتظار کرتا ہے
(خورشید اکبر)

گوشہ نشیں ہیں انجمن آرا نہیں ہیں ہم
لیکن یہ معجزہ ہے کہ تنہا نہیں ہیں ہم
(طارق متین)

اس وقت تو ہم لوگ بھی مصروفِ جہاں ہیں
یہ وقت بھی اے خون ہے آرام کا ترے
(خالد عبادی)

ہم کو پسند آ گیا ساحل کا مشورہ
کشتی کی لکڑیاں تھے شجر ہو کے رہ گئے
(عنبر بہرائچی)

طیاروں سے باڑھ کا منظر دیکھا ہے شہزادوں نے

اپنی بربادی اس جشنِ لطف وکرم پر حیراں ہے
(عنبر بہرائچی)

گاؤں سے میرے سڑک نکلی مگر
پیڑ جو چھتنار تھے سب کٹ گئے
(عنبر بہرائچی)

تنہائی کا اک اور مزہ لوٹ رہا ہوں
مہمان مرے گھر میں بہت آئے ہوئے ہیں
(شجاع خاور)

ہمیں خبر تھی زباں کھولتے ہی کیا ہوگا
کہاں کہاں مگر آنکھوں پہ ہاتھ رکھ لیتے
(آشفتہ چنگیزی)

اڑنے کو بے قرار پرندے تھے شام تھی
موسم تھا ہجرتوں کا مگر آنکھ تر نہ تھی
(خلیل تنویر)

بجھیں چراغ مگر دل رہے سدا روشن
سیاہ رات کو خطرہ اسی کمال سے ہے
(عالم خورشید)

یہ تو ہر دور میں ہوتا ہے سو اب بھی ہوجائے
لوگ حاکم سے خفا شہر تباہی کے قریب
(اسعد بدایونی)

سب اپنی تمناؤں کے نرغے میں گھرے ہیں
ان میں سے کسی سے بھی بغاوت نہیں ہوگی
(مہتاب حیدر نقوی)

○

اس قبیل کے شعروں کو غـــزل کی نئی حسیت سے تعبیر کیا جا رہا ہے اور ان میں نئی معنویت کی نشان دہی کی جا رہی ہے۔ اس طرزِ اظہار کو، نئے تخلیقی رویے، نئی شعری جہت، نئی اشاریت اور عالمیت کے نئے تصور سے متصف کیا جا رہا ہے اور یہ بات بہ اصرار کہی جا رہی ہے کہ یہ عناصر جدید غـزل کے نہیں بلکہ **جدید غزل یعنی مابعد جدید غزل** کی شناخت ہیں۔

○

ایک صدی کے اس مختصر جائزے میں ہم نے مختلف زبانوں میں رونما ہونے والی اہم اور نمایاں تبدیلیوں کا احاطہ کرنے کی حتی المقدور کوشش کی ہے۔ ہمارے جائزے کا مقصد انہی تبدیلیوں کو نمایاں کرنا ہے۔ اس ضمن میں جیسا کہ کہا جا چکا ہے ہم نے شاعروں کے انتخاب سے زیادہ اس پہلو کو نگاہ میں رکھا ہے کہ اس صدی کے شعری امتیازات کس نوع کی شاعری کے ذریعے زیادہ بہر طور پر نمایاں ہو سکتے ہیں۔ اس پورے جائزے میں ہم نے دیکھا کہ غـــزل بعض موقعوں پر دوسرے درجے کی صنفِ سخن قرار دیے جانے کے باوجود ایک متحرک صنفِ سخن رہی ہے۔ موضوعات و اسالیب کی سطح پر اس میں تبدیلیوں کی کوششیں صدی کے اوائل ہی سے کی جانے لگی تھیں۔ صدی کے ربعِ اول میں اسے جدید تغزل سے روشناس کرانے کی کوشش کی گئی۔ ربعِ ثانی میں غـزل کے روایتی موضوعات میں تبدیلی آئی اور نئے موضوعات کی پیش کش کے لیے غـــزل نے اپنے لہجے اور اسلوب کو تبدیل کیا۔ ۵۰ء کے بعد اس نے ایک نئے تخلیقی اور نئے تخلیقی رجحان کی خبر دے رہی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس بدلتے ہوئے قالب سے اب کس طرح کا تخلیقی اور معنوی سرمایہ برآمد ہوتا ہے۔

میرا
جذب وسرمستی کی لافانی شاعرہ

ظفر عظیم

برصغیر کے لازوال سنت شعرا کے جھرمٹ میں ایک دمکتا ہوا ستارہ **میرا** ہے۔[1] **میرا**، ایک شریف النفس کردار ہے، سفید ساڑھی میں لپٹا، اِکتارا ہاتھ میں لیے، گہری سرمستی میں تھرکتا ہوا، خدا کی مہربانیوں کو گاتا ہوا، روحانی شراب میں دیوانہ اور اپنے گردوش پیش کے ماحول سے بے خبر۔ **کرشن** کے لازوال عشق نے **میرا** کی تخلیقی قوتوں کو وہ جلا بخشی جس کی بدولت ایسے امر گیت تخلیق ہوئے جو آج بھی برصغیر میں مقبول ہیں اور اسی بنا پر **میرا**؛ **کبیر** کے بعد ایک ممتاز ہستی کے طور پر ابھریں۔[2]

میرا کا نام ایک گمبھیر اور الجھے ہوئے تصور کو ابھارتا ہے۔ ایک متنوع شخصیت دبدبے اور پندار سے بھرپور **راج پوت** برادری کی فرد۔ وہ برادری جو اپنی شاہی روایات پر آج بھی فخر کرتی ہے۔ سماجی رواج اور ذات پات کے معاشرے میں یہ برادری بلند ترین اور سروقد ہے جو آج بھی تعظیم یافتہ ہے۔ **میرا**، اپنے سماج کی ایک باغی خاتون ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ اس کے نام اور یادداشت کو

راج پوتوں کی تاریخ سے نکال دینا چاہیے۔ کہتے ہیں اس نے اپنے رنگ ڈھنگ سے ترقی سسودیہ راج پوت خاندان کی ناک کٹوادی تھی۔

میرا کی بغاوت اس انکار سے شروع ہوتی ہے جب اس نے **گردھر** (جسے اس نے اپنے لیے خود چنا تھا) کے علاوہ کسی اور کو اپنا خاوند ماننے سے انکار کر دیا۔ اس نے اپنے خاوند کی جھولی میں ایک بیوی کی حیثیت اور لطف و کرم کی شے کے طور گرنے سے انکار کر دیا تھا۔ ایک طرف وہ اپنے شوہر کی خدمت کرنے کو تیار تھی لیکن دوسری جانب وہ **گردھر** جی کی محبت میں جذب ہو چکی تھی۔ اس کے رات اور دن **کرشن** کے لیے وقف ہو چکے تھے۔ **میرا** کا کہنا ہے:

گردھر ھے میرا کا محبوب
محوِ شوق کھڑی یوں درشن کی پیاسی
شروع ھوتا ھے سرشام سے راہ تکنا
روشنی میں سوجاتی ھیں آخر تھك کر آنکھیں
کھیل چلتا ھے یہ دن اور رات
اپنائے ھیں نئے انداز بھلانے کے
پسند ھے اس کی، زیبِ تن ھے وہ پیراھن ھردم
اترتا ھے وھی لقمہ اندر پسند ھو جو اس کو
من میں ھے وہ میرے
جنم جنم سے موجود
ھے یہ جوجیون مشکل ھے بغیر اس کے

میرا بچپن ہی سے **کرشن** کے عشق میں ڈوب چکی تھی اور اس کے خیال میں وہی اس کا پتی تھا۔ وہ کسی خاکی انسان سے کوئی ناتا نہیں رکھنا چاہتی تھی۔ اس کے ذہن میں **کرشن گردھر** یعنی پہاڑوں کو اٹھا لینے والے ویر کی تصویر ثبت تھی۔ اس کی نظموں میں اس کردار کا ذکر اکثر ملتا ہے۔ یہ **کرشن** کا نوجوان سورما والا روپ ہے۔ **ہمپریا داس** کے مطابق **میرا** کے ذہن میں **کرشن** کا ایک ذاتی خاکہ بھی تھا 'پہاڑ اٹھانے والا تصور' یوں لگتا ہے جیسے **میرا** نے اپنی ذات کی حفاظت کے لیے اس کردار کو ترتیب دیا

تا کہ اسے مدد کے لیے پکارا جا سکے۔

میرا یہ جان چکی تھی کہ **کرشن** کی محبت میں ڈوب جانے کا مطلب تنہائی کے سوا، اور کچھ نہیں تھا۔ کسی اور کی جانب سے پیار کی توقع ایک ناممکن بات تھی۔ اگر کچھ ممکن ہوتا تو وہ شادی سے بچنے کی کوشش کرتی لیکن یہ معاملات اس کے بس میں نہیں تھے۔

خواتین کی تاریخ میں وہ سب سے زیادہ آزاد خیال خاتون ہے لیکن دنیا کے لیے **کرشن** مہاراج کی سب سے بڑی پرستار، جس کی خاطر اس نے اپنی زندگی کی ہر شے قربان کر دی۔ **میرا** وہ پہلی خاتون ہے جس نے مذہب 'روایات' سماجی قیود اور ذات پات کی شناخت کے خلاف آواز اٹھائی اور عدم مساوات سے نکل کر آزادی کی طرف قدم بڑھایا۔ اس نے جسمانی، علاقائی اور ذہنی پابندیوں کو توڑ دیا۔ اس کی تمام زندگی اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے سراپا احتجاج نظر آتی ہے۔

برصغیر میں **میرا** کے نغمے اور اس کی سوانح مقبول اور جانی پہچانی ہے۔ اس کے نغمے برِصغیر میں ہر جگہ مقبول ہیں اور گائے جاتے ہیں حتیٰ کہ وہ لوگ بھی جو ہندی کی شدبد نہیں رکھتے ان پسندیدہ نغموں کو الاپتے رہتے ہیں۔ **بھکتی کو یوں** میں وہ واحد شخصیت ہے جس کی زندگی اور کارناموں پر کئی ایک فلمیں بنائی گئی ہیں۔

اس کی مقبولیت کی کچھ اور شہادتیں بھی ملتی ہیں۔ مثلاً ریاست مہاراشٹر میں ایک ادارے کا نام سنت میرا اسکول ہے جہاں تعلیم کی بنیاد اور فلسفہ دوسرے اداروں سے بہت مختلف ہے۔ تعلیم میں 'میرا تحریک' کی بنیاد حیدر آباد (سندھ) میں ۱۹۳۳ء میں ایک استاد **داس وانی** نے رکھی۔ یہ تحریک بنیادی طور پر لڑکیوں کو متحرک کرنے کے لیے استعمال کی گئی جس میں تعلیم کے ساتھ فطرت سے حقیقی آگہی، عبادت اور سادگی پر زور دیا گیا۔ ایسے تعلیمی اداروں میں **میرا** کی شخصیت کے گرد کردار سازی کی بنیاد رکھی گئی ہے اور اس دور میں **میرا** کا جنم دن باقاعدگی سے منایا جاتا تھا۔ ان اداروں کا بنیادی فلسفہ **میرا** کے ایک بول 'میں سادہ زندگی بسر کروں گی' کے گرد گھومتا ہے۔

برندابن اور راجستھان میں بھی **میرا** کے نام پر کئی ایک مندر بنائے گئے ہیں۔ ان مندروں میں **کرشن** دیوتا کی پوجا ہوتی ہے لیکن **میرا** کی شخصیت کے سحر کے حصار میں ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ راجستھان میں جہاں جہاں **کرشن** کا ذکر ملتا ہے وہاں **میرا** بھی ایک ساتھی کے طور پر ابھرتی ہے اور یوں

اس کی شخصیت نے لوگوں کو سحر زدہ کر دیا ہے۔ میلوں اور تہواروں پر **جوگی** اور گانے والے فقیر **میرا** کے گیت گاتے ہیں جو لوگوں میں انتہائی مقبول ہیں۔

بھکتی سنتوں میں میرا کی ایک ممتاز حیثیت ہے کیوں کہ اس کے لفظوں میں سچائی اور حقیقت جھلک رہی ہے۔ وہ لوگ جو اس کی **کوِتا** اور **سِکشا** کا مطالعہ کرتے ہیں انھیں محسوس ہوتا ہے کہ **میرا** کے الفاظ حقیقت کی روشنی سے منور ہیں۔ وہ اپنے ہم عصر مرد **کویوں** کے مقابلے زیادہ پرکشش شخصیت کی مالک ہے۔

میرا کی **کَوِتا** سادہ اور عام فہم ہے جس میں ایک خیال کو بار بار دہرایا گیا ہے۔ اس کی **کَوِتا** میں دلہن کے جذبات کا اظہار نظر آتا ہے۔ خواتین کے لیے مخصوص میلوں کا ذکر ملتا ہے۔ اس نے خاندانی الجھنوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ **میرا** کے کلام میں ایک بے قراری ہے جو قاری کو تڑپا دیتی ہے جیسے:

تنك هری چتو وهمری اور
هم چتوت، تم چتوت ناهیں
تنك هری چتو وهمری اور

(ترجمہ)

هری ذرا میری طرف دیکھو
دیکھتی هوں میں تمهیں تم مجھے نهیں دیکھتے
دل کے بڑے کٹھور
کتنا سخت هے تمهارا دل
هری ذرا میری طرف دیکھو

میرا کی **کَوِتا** کسی **کوئل** کی کوک ہے، کسی **بلبل** کا گیت ہے اور کسی سُریلے ساز کا **نغمہ** ہے جو قاری کے دل کی گہرائیوں میں اترتا ہے۔ ان گیتوں کا تاثر سحر انگیز ہے۔ اس کا اہم سبب یہ ہے کہ **گیت** کی عشقیہ **کَوِتا** عورت کی طرف سے مرد کے لیے ہے۔ ان **گیتوں** میں الفاظ، انداز، لہجہ اور ماحول نسوانی جذبے کے فطری ترجمان بن گئے ہیں۔ **میرا** کا کہنا ہے:

برهن بیٹھی رنگ محل میں موتن کی لڑپوئے
درس بن دوکھن لاگے نین

پپیہا پیو کی بانی نہ بول
میں تو سانورے کے رنگ راچی

(ترجمہ)

محبوبہ محبوب کی یاد میں محو ہوکر رو رہی ہے
درشن نہ ہونے سے دکھنے لگی ہیں آنکھیں
پپیہے پی کی بولی نہ بول
میں محبوب کے رنگ میں رنگی ہوئی ہوں

اس کے نغمے مختلف موضوعات کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ان نغموں میں سال کے بارہ مہینوں کے مختلف خواص بیان کیے گئے ہیں۔ برسات کی آمد کے مخصوص نغمے بھی جہاں محبوب ابھی گھر نہیں پہنچا اور بارش کی وجہ سے راستے دشوار گزار ہو گئے ہیں۔ یہ رویے اور اصناف ان نظموں کے اعتبار سے اجنبی نہیں ہیں جو مرد شعرا نے لکھی ہیں اور بیان عورت کی زبان سے دلوایا گیا ہے **میرا** کے یہاں یہ موضوعات بہت واضح ہیں۔تاریخِ **میرا** کی **کَوِتا** کی پہچان کرنے کی دقت کے مدِنظر یا یہ خیال کہ **میرا** کے گرداس **کَوِتا** کو ہم عصر لکھاریوں نے تو مرتب نہیں کیا گہرا مطالعہ چاہتی ہے۔ جو بھی ہو **میرا** کی **کَوِتا** اور **لوک کَوِتا** کے بیچ اوپر دی گئی کائنات با آسانی سمجھ میں آتی ہے۔

میرا کی **کَوِتا** کی ایک خاص بات وہ رجحان ہے جس میں **میرا**، اور **کرشن** کی **گوپیوں** کو جدا جدا شخصیت کے طور پر دکھایا گیا ہے۔**میرا** کی **کَوِتا** کے مجموعہ میں ایسی نظمیں بطورِ خاص موجود ہیں جہاں یہ رجحان واضح طور پر نظر آتا ہے۔ **کَوِی میرا** کو خواہ ایک داسی کے روپ میں پیش کرے لیکن **کرشن** اور **رادھا** (جو کہ **گوپیوں** میں سب سے ممتاز تھی) کے تعلقات سے **میرا** کی شخصیت مختلف انداز میں ابھرتی ہے۔ جب **رادھا** نظر سے اوجھل ہو جاتی ہے تو پھر یہ اندازہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ محوِ گفتگو کون ہے اور ایسی شاعری بھی موجود ہے جہاں یہ باور کرانا انتہائی مشکل ہے کہ **میرا** کا تعلق **گوپیوں** سے ہے یا نہیں۔ مثلاً اپنی ایک نظم کا اختتام وہ ان الفاظ میں کرتی ہے:

ایک گوالن نما لڑکی
اپنی داسی میرا کو

اب بحفاظت جانے دو

سورداس کی **کَوِتا** میں **میرا** کے برعکس **کرشن** کی **گوپیوں** کی دنیا سے **کَوِی** کو علاحدہ کرنا اکثر بہت دشوار ہوتا ہے۔ خاص طور پر جہاں اس کی **نظمیں میرا** کے اس ہیرو کے لیے جذب و مستی کے انداز میں رطب اللسان ہوں۔ لیکن **میرا** کی **شاعری** میں ایسا نہیں ہے۔ **کبیر** اور **سورداس** کی **نظموں** میں **شاعر** کا نام اکثر **نظم** کے مرکزی حصے سے جڑا ہوتا ہے۔ اکثر ایسے جملوں کے استعمال سے جیسے 'کہے کبیر' وغیرہ یا پھر اسے مفروض کر لیا جاتا ہے جیسے **ناٹک** کی **نظمیں** جہاں صرف نام استعمال ہوتا ہے اور باقی پڑھنے والے پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ وہ یہ سمجھ لے کہ کہنے والا کون ہے۔ **سورداس** کی **شاعری** میں ماحول اور **شاعر** کا تعلق اس قسم کے جملوں میں زیادہ واضح ہو جاتا ہے مثلاً: 'سور پر بھو' اگر یہ **نظم** مرکزی کردار **برہم** ہے لیکن **شاعر** بھی بلا واسطہ طور پر موجود ہے۔ لیکن یہ مفاہیم صرف ایک ممکنات میں سے ہیں۔ عام طور پر اس قسم کے جملوں کو استعمال کیا جاتا تھا جہاں پر **برہم** ناٹک میں حصہ لے رہا ہے اور **سور** صرف بیان کر رہا ہے یوں سننے والے کو صرف **فعل** 'وہ کھتا ھے' کا استعمال کرنا ہے اور یوں **شاعر** **قصہ** گو بن جاتا ہے۔ اس طرح وہ اس دنیا سے جدا ہو جاتا ہے جسے وہ بیان کرتا ہے۔

لیکن **میرا** کے ضمن میں آپ کے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہیں کہ آپ اس **شاعر** کی موجودگی کو زبردستی **نظم** میں لے آئیں۔ ہم اس کی **نظم** کا ایک اختتامی شعر پہلے ہی بیان کر چکے ہیں جہاں ایسا ہو چکا ہے۔ یہ **میرا** کی **نظموں** کے اختتام کا سب سے زیادہ مستعمل جملہ ہے۔ ان **نظموں** میں آخری لائن آدھے سے زیادہ ناقابلِ جدا، انداز میں آتی ہے جیسے 'میرا کا محبوب چالاک پہاڑ کو اٹھانے والا ھے' اور ذات کی شناخت کرنے والا ہے۔ 'میرا کا محبوب' (**میرا** رے پربھو، یا **میرا** کا پربھو۔ اس بات کا بولی کے استعمال پر انحصار ہے) ان جملوں کا استعمال **نظم** کے مرکزی کردار سے **میرا** کے نام کو باہر نکالنا ناممکن بنا دیتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے **میرا** کو اس کے محبوب کے ذریعے **نظم** کی دنیا میں دعوت دیتے ہوئے **نظم** **میرا** کی شناخت بن گئی ہو۔ جو اکثر و بیش تر **گوپیوں** کی دنیا ہے اس کا بیان اور اگر یہ اکثر ظاہر کرتا ہے کہ وہ **گوپیوں** کی دنیا میں موجود ہے لیکن **گوپی** کے کردار سے مختلف اور جدا بلکہ ایک **راجستھانی** **خاتون** کے کردار میں موجود نظر آتی ہے جسے **ظالم رانا** نے زہر دینے کی کوشش کی تھی۔ **کرشن** کے **گوردھن** کے ہیرو والے روپ کا بار بار ذکر (جہاں پہاڑ کو اٹھانے والا

مشہور ہے) **میرا** کے کردار کی جانب جھکتا ہے کیوں کہ **کرشن** کا یہ روپ اسے سب سے زیادہ عزیز ہے۔

چونکہ **میرا** کی سوانح بذاتِ خود دھندلکے کا شکار ہے اس لیے جس کسی نے بھی اس کے بارے میں تحریر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے **میرا** کی ذات کو **شاعری** کے مرکزی کردار کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ **میرا** کی وہ **نظمیں** ہیں جہاں وہ سسرال سے اپنے اختلافات کا اظہار کرتی ہے۔ اپنی شناخت کے لیے ایسے جملے مثلاً: 'میرا کا محبوب چالاک اور پھاڑ اٹھانے والا ھے' وغیرہ کا استعمال کرتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ **میرا** کی شناخت کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے اور یوں تاریخی **میرا** کی غیر موجودگی میں بھی اس کی شخصیت کو تخلیق کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔

میرا سے موسوم **نظموں** میں تیسرا مخصوص اصرار مذکورہ مسائل سے ہی تعلق رکھتا ہے۔ یہ **کرشن** سے شادی اور عبادت کے ضمن میں **میرا** کا مخصوص نکتہ نظر ہے۔ ایک رویہ جو مستعمل **کرشن بھگتی** کے اصولوں سے انحراف کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ان اصولوں کے بارے **سگن** نامی مذہبی فلسفہ **الگ** منفرد انداز کا حامی ہے۔ روایتی انداز میں یہ اس نظریے کو مسترد کرتا ہے کہ **کرشن گوپیوں** سے رشتہ ازدواج میں منسلک تھا۔ زندگی کے خاصے بعد کے دور میں **میرا**، اپنے ان مقید خیالات کو تبدیل کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہ وہ دور ہے جب وہ دوارکا کے **کرشن مندر** میں براجمان تھی۔ **گوپیاں کرشن** کی معشوقائیں یا بیویاں ہیں۔ یہ تعلق خطرناک اور مہنگا سودا تھا۔ اس کردار کا ذکر سماج میں ناپسندیدہ ہونے کا خطرہ مول لے لینے کے مترادف تھا اور ناپسندیدگی سے بھی کہیں زیادہ خطرناک صورتِ حال تعلقات کی وہ نوعیت تھی جس کی بنا پر خواتین کو اپنے خاوندوں کے سامنے خاموش ہونا پڑتا۔ **سگن** مذہبی پُرزور انداز میں **کرشن** کا تارک الدنیا ہونا یا **جوگی** بن جانے کے تصور کو خارج از امکان قرار دیتا ہے۔ جب **کرشن** اڈھ کے ذریعے اپنے انداز کو **گوپیوں** پر آشکار کرتا ہے گو اسے بنیادی طور پر مذاق تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن ایسے ماحول میں جو بھی **کرشن** کی طرح مذاق بناتا ہے وہ **کرشن** کو **جوگی** نہیں بنا سکتا اور **گوپیاں** اس ممکنات کو فوراً ہی خارج کر دیتی ہیں۔ اس بنیاد پر ہمارا خیال یہ ہے کہ یہ صرف ایک جرأت مند استعارہ ہے کہ ایک **پیغامبر رادھا** پر یہ راز آشکار کرتا ہے کہ **کرشن** اس کی یاد میں اس قدر دیوانہ ہو گیا ہے کہ وہ اب **جوگی** بن گیا ہے یہ شاید اس کی مزاحمت کو توڑنے کی ایک سازش ہو۔

میرا کی **نظموں** میں یہ دونوں مقدس **گائیں** یعنی **شادی** اور **ترکِ دنیا** متحرک ہیں۔ اس کی

سوانح کا ایک جانا پہچانا مرکزی رجحان اپنے آپ کو **کرشن** کی بیوی کے طور پر متعارف کراتا ہے۔ لیکن وہ اکثر اپنے محبوب کا ذکر بطور **جوگی** بھی کراتی ہے۔ کیا یہ شادی کبھی ہوئی تھی، ایک مختلف بات ہے۔ اپنی ایک مشہور نظم میں اس کا کہنا ہے کہ اسے یقین ہے کہ اس کی شادی ایک خواب میں ہوئی جہاں **کرشن** نے اس کا ہاتھ پکڑا تھا۔ دیگر نظموں میں وہ اس سمبندھ کے فراق میں تڑپ رہی ہے اور دلہن بننے کے لیے رضامندی کا اظہار کرتی ہے۔ جہاں تک **کرشن** کا بطور **جوگی** شناخت کا تعلق ہے اس کی بنیادی وجہ دوری ہے۔ وہ ایک سرمست انداز میں گھوم رہا ہے لیکن اس سے بھی زیادہ متحرک رویہ یہ ہے کہ **میرا** بھی **جوگن** بن کر **کرشن** کے ساتھ جہاں میں ہر طرف گھومنے کو تیار ہے۔ ہم سفر **جوگیوں** کی طرح نہیں بلکہ دونوں کے درمیان حقیقی شادی کے بعد۔ **جوگیوں** کی شادی کو ہندو فلسفہ بنیادی طور پر تسلیم کرنے سے منکر ہے۔ کیوں کہ **جوگی** بننے کا مطلب دنیا کو تیاگ دینا ہے۔ یوں وہ ان وِچاروں کو بکھیر دیتی ہے جسے دوسرے لوگ مجتمع کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کا مطمحِ نظر صرف اس کی صنفِ ذات تک محدود ہو جاتا ہے۔ درحقیقت راجستھان کی خواتین کی **لوک شاعری** میں ایک غیر حاضر محبوب کے لیے اسی مرکزی خیال کو اکثر و بیش تر استعمال کیا گیا ہے۔

بھکتی وہ قوت ہے جو ایک انسان کو عام زندگی کی ڈگر سے دور لے جاتی ہے۔ مرد کی زندگی میں یہ تبدیلی خواتین کی زندگیوں میں دلچسپی کا انداز لے سکتی ہے اور خاص طور پر ایسی خواتین جنھوں نے سماج کے ضابطوں کو توڑا ہو۔ جب **سورداس گوپیوں** کا ذکر کرتا ہے تو ہم مذکورہ تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ لیکن اگر **شاعر** خاتون ہو تو یہ منظر تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس طرح ایک خاتون اپنی مذہبی مصروفیتوں میں عام زندگی سے ہٹ جاتی ہے۔ **میرا**، اس تجربے کو ایک مختلف انداز میں کہہ رہی ہے۔ محبت کی اس انتہا کو قبول کرنے کی بجائے جسے **سگن** مذہبی فلسفہ کہا جاتا ہے اور جو گھر اور دنیاداری سے فرار کے لیے نئی اور متناسب راہ تجویز کرتا ہے۔ **میرا**، اپنی انفرادی راہ کو اپناتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یقیناً یہ فلسفہ مردوں کا بنایا ہوا ہے۔ اس لیے **میرا** کسی انفرادیت کی تلاش میں ہے۔ وہ ان راہبوں کی تلاش میں ہے جو بھکتی مکتبہ فکر کو عورت کے نکتہ نظر سے نئے انداز اور جدید سوچ کے سانچے دے سکے۔ دنیا کے سب سے زیادہ اہل اور ناقابل شادی کنوارے سے شادی کی خواہش کر کے جو دنیا کی نظر میں ایک ناممکن عمل ہے یعنی دو **جوگیوں** کی شادی، یوں **میرا** نے ایک نیا اور اچھوتا کردار اپنایا ہے۔ چوں کہ خواتین، گھر اور کنبہ یہ تکون اس طرح جڑی

ہوئی ہے کہ ہندو سماج میں عورت کا جوگی بننا ایک نافہم سی بات ہے لیکن اسے ایک اور جوگی کے ساتھ شادی کے سمبندھ میں دیکھنا جس شخصیت کا انداز یوگ کی روح کے منافی ہو صرف پاگل پن کے مترادف ہے۔

میرا کا کہنا ہے کہ دنیا نے اسے پاگل ہی پکارا یعنی **فنافی العشق** ۔اور یہ کوئی حیران کن بات نہیں۔ وہ جو کوئی بھی تھی ایک تاریخی ہستی یا ایک تصوراتی شخصیت یا دونوں کا مجموعہ اس نے تصوراتی دنیا کو اپنی بے باک جرأت سے مسمار کر دیا ہے۔ ایک انداز میں وہ **کرشن** کی روحانی بیوی کے طور پر ابھرتی ہے۔ اتنی ہی خاموش، حلیم اور ذات کی قربانی دینے والی۔ جس طرح کوئی عام خاتون اپنے خاوند کے لیے ہو سکتی ہے لیکن ایک دوسرے انداز میں وہ ایک ایسی شخصیت ہے جس نے مروت کو مسمار کر دیا۔ خاص طور پر یہ نعرہ لگا کر کہ عورت کے کردار کے بارے میں دنیا کی روایتی سوچ درست نہیں ہے۔ ان دونوں پہلوؤں کے ہمراہ وہ شمالی **ھندوستان** کے **بھکتی سنتوں** کے درمیان اپنے ہم عصر مرد **سنتوں** کے مقابلے میں زیادہ سحر انگیز بن کر ابھرتی ہے۔

میرا کی **کَوِتا** میں موضوعات اور خیالات وہی ہیں جو عموماً **بھکتی کَوِتا** میں نظر آتے ہیں۔ **میرا** خدا کے نام کی اہمیت پر زور دیتی ہے۔ وہ حقیقی گرو کے لیے رطب اللسان ہے۔ وجودیت کے ساگر کو پار کرنے کی اہمیت کو اس نے خوبصورت تصورات سے مزین کیا ہے اور وہ **سنت سادھوؤں** اور **بھکتوں** کے ہم راہ رہنے کو ترجیح دیتی ہے۔

میرا کی '**پدولی**' کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ **برہم** کی لاصفات اور صاحبِ ذات دونوں پر یقین رکھتی تھی۔ **سگن بھکتی** کے سلسلے میں **میرا، سراون، مانن، دھیان، دھارن** اور **سمادھی** کے ادوار سے گزر چکی تھی۔[۵] **بھکتی** کے نو راستوں میں سے **میرا** نے '**مدھریہ بھکتی**' جو مٹھاس والا راستہ ہے اسے چنا۔ '**پدولی**' کے مطالعے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ **میرا** نے اپنے محبوب کا گھیراؤ کرنے کے لیے کون کون سے رویے، ترکیبیں اور راستے اختیار کیے تا کہ اس کے دل کو جیتا جا سکے۔ اس راہ کے پہلے درجے میں **میرا** '**الوھی بے صبری**' میں بے قرار نظر آتی ہے جہاں **میرا** نہ صرف ظاہری دنیا اور دولت کو تیاگ دیتی ہے بلکہ پندار کا بھی خاتمہ کرتی ہے۔ دوسرے درجے میں محبت کے جہاں کی آگ میں اس کا ذہن پگھل جاتا ہے اور وہ **سنتوں** اور **بھگوتوں** کے ہم راہ گلیوں میں مدہوش اور سرمست ہو کر ناچتی اور گاتی پھرتی ہے۔ تیسرے درجے میں وہ روح کی حقیقت کو پا لیتی ہے اور اب کسی بھی قسم

کا پردہ نہیں رہتا۔ اپنے بیـــــ میں وہ **گردھر** کی شخصیت کو بیان کرتے وقت **مور** کے پنکھ اور تاج کا بار بار ذکر کرتی ہے۔ اس کی بھنوؤں پر چمکتا ہوا **تلك** اور **سنہری بالیاں**، **ہیرے کا نکلس** اور **جادو کی بنسری** جیسے استعاروں سے تخلیق شدہ نئی دنیا کی اندرونی اور بیرونی ساخت کے ذریعے وہ سحر انداز تاثر پیدا کرتی ہے، دراصل جتنے بھی استعارے ہیں وہ **کرشن** کے لیے انھیں استعمال کرتی ہے اور جونہی محبوب کی جانب سے اس کی شخصیت کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے تو اس پر وہ اطمینان کا اظہار کرتی ہے۔

میرا کا **کرشن** کے عشق میں مکمل فنا ہونا اسے یہ یقین دلاتا ہے کہ وہ **گردھاری** کی ذاتی ملکیت بن چکی ہے اور یوں اس کے یقین کے مطابق اس کے تمام اعمال صرف اس کی نگرانی میں صرف اسی کی ذات لیے ہی عمل میں آتے ہیں۔ اگر وہ اسے **داسی** کے طور پر فروخت بھی کرنا چاہے تو وہ بلا جھجک رضا مند ہو جائے گی کیوں کہ اس کی اپنی کوئی خواہش باقی نہیں بچی ہے۔ اس کے محبوب کی خواہش ہی اس کی خواہش ہے۔ **میرا** کا کہنا ہے:

مراری میرے دل میں بس چکا ھے
میں شیام کو خوش آمدید کھنے کے لیے بنتی
سنورتی ھوں
اور اس کے آرام کے لیے بستر تیار کرتی ھوں
مِیرا کا محبوب صاحبِ حیثیت گردھاری ھے
وہ بار بار اپنا سب کچھ اس پہ نثار کرتی ھے

میرا، اور اس کی شخصیت کے گرد پھیلے ہوئے سحر انداز ماحول سے ہم یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ **میرا** یہ کہنا چاہتی ہے:

(الف) **دنیا کی خواھشات اور شان وشوکت کے قریب مت پھٹکو۔**

(ب) **پندار کا خاتمہ کروں کیوں کہ بے داغ آگھی کے حصول میں یہ سب سے بڑی رکاوٹ ھے۔**

(ج) **لاصفات اور برحق ذات پر ایمان لاؤ اور سرمستی کو حاصل کرکے آگھی اور دانش کو تلاش کرو۔**

(د) اپنے محبوب کو خوش کرنے کے لیے حدوں کو پار کرجاؤ تب ھی اس کا دیدار اور وصل حاصل ھوگا۔

(ر) عشقِ الٰھی جو تڑپ دے اسے اپنے رب کی دین سمجھ کر قبول کرلو کیوں کہ یہ تڑپ ھی غمِ منزل بن کر مہِ کامل بن جانے کی نوید دیتی ھے۔

(ل) میرا پریم اگنی میں جل کر پوتر ھونا چاھتی ھے۔

(م) سالک (برا) کی دیوانگی، یگانہ پن اور سرمستی اسے بے داغ آگھی سے روشناس کراتی ھے اور یوں وہ ان اھلیتوں کو حاصل کرکے دوسروں کے لیے مشعلِ راہ کے طور پر چھوڑنا چاھتی ھے۔

میرا برصغیر کی ایک پرکشش اور سحر انگیز شخصیت ہے۔ جب تک دنیا میں پیار اور محبت کا بول بالا رہے گا **میرا** بطور گردھر ناگر کی عاشق کے طور پر ذہنوں میں گھومتی رہے گی۔ **میرا** کے لافانی گیت فضا میں گونجتے رہیں گے اور جس طرح ایک عاشق عشق کی بنا پر معشوق کے لیے لافانی ہوجاتا ہے ویسے ہی **میرا** بھی اپنے ذوق وشوق اور اہلِ نظر ہونے کے ناتے زندہ تابندہ رہے گی۔

میرا کے منتخب نغمے

(۱)

جمنا کنارے اٹھتی ہوئی
بنسری کی سریلی آواز
ذہن کو بکھیر دیتی ہے
حواس کو بندشوں سے آزاد کر دیتی ہے
گہرا پانی ہے اور دبیز پردے ہیں
رب سمجھ سے باہر ہے
بنسری کی تان
جوں جوں حواس پر طاری ہوتی ہے

میں اس کی مدھرتا میں گم ہو جاتی ہوں
اس کی نغمگی سے جسم تھرکنے لگتا ہے
سوچوں میں گم ہو کر
رازوں کا احاطہ کیسے کروں؟
میرا کا دیوتا
شکتی وان پہاڑوں کو اٹھا لیتا ہے
اے میرے محبوب جلدی آؤ
تمہارے آنے پر ہی میرا درد ختم ہوگا!

(۲)

اے بہنا
میں نے خواب دیکھا ہے
میں بیاہی جا رہی ہوں
شادی کی محراب سجی ہے[۶]
حاجت مندوں کو خیرات دینے والا
برج دیوتا بنا ہے دولہا
کہہ سکتی ہوں میں یقین سے
بنی تھی میں اس کی دلہن
پکڑ کر ایک دوسرے کا ہاتھ
ہم نے لیے اگنی کے پھیرے
میرا کو مل گیا شکتی والا
پہاڑوں کو اٹھانے والا
میرا کے پچھلے جنموں کا
انعام ہے اچھے کاموں کا

(۳)

میرے محبوب کو یہ بتاؤ
اگر وہ ہاں کہہ دے
میں سرخ ساڑھی پہن لوں گی
اگر وہ ہاں کہہ دے
میں دیوتاؤں کی زرد گدڑی پہن لوں گی
اگر وہ ہاں کہہ دے
میں زلفوں کو موتیوں سے سنوار لوں گی
اگر وہ ہاں کہہ دے
میں بالوں کو کاندھوں پہ بکھیر لوں گی
میرا محبوب پہاڑ کو اٹھانے والا چست سورما ہے
ارے سنو تمام تعریفیں رب کے لیے ہی ہیں

(۴)

اے پہاڑوں کو اٹھانے کی شکتی رکھنے والے سنگ دل
میں تم سے محوِ گفتگو ہوں
سنو باتیں کر رہی ہوں جنم جنم پہ پھیلی محبت کی، پیار کی
بھگوان کے لیے مجھ سے دور مت جاؤ
اے میرے محبوب
اے کٹھور دیوتا.... میرے آنگن میں آؤ
تمہارے خوبصورت چہرے کے لیے
مجھے اپنی بھینٹ دے لینے دو
عورتیں بیاہ کے پوتر گیت الاپ رہی ہیں
میں نے آنکھوں کا سنگھار کیا ہے

موتیوں کی صلیب رو رہی ہے
اے **میرا**.... یہ میرے شریر اور دماغ کی بھینٹ ہے
فصل کو کٹوانے کے لیے
جنم جنم سے اک کنواری
تمہاری داسی
پیروں سے لپٹنے کے لیے تیار ہے

(۵)

وہ جوگی
وہ چتر سا میرا دوست
جس کے ذہن پر شیو اور سانپ ہے[۸]
اس باخبر جوگی سے یہ کہو
میں یہاں موجود نہیں
میرے محبوب
نہ ہی میں وہاں ہوں
جہاں تمہارے بغیر
دنیا اجنبی لگنے لگے
براہِ کرم لوٹ آؤ
اپنے گھر لوٹ آؤ
مجھے آ کر
اپنے گھیرے میں لے لو
اپنے حفاظتی حصار میں
میں تمہاری جوگیوں والی گدڑی پہن لوں گی
تمہاری مالا اور بالیوں کو استعمال کروں گی

یہ کشکول اور پھٹا ہوا لباس
میں قبول کرتی ہوں
آؤ میں بھی تمہارے ساتھ ساتھ
اس جہاں میں آوارہ گردی کروں گی
لو دوست اب تو وَرشا بھی آ گئی ہے
ساون کے موسم میں آنے کا
تھا تمہارا وعدہ یاد ہے ناں
دن گزرتے جا رہے ہیں
اپنی انگلیوں کی پوروں پر
میں انھیں گن رہی ہوں
جوڑوں کو پہچاننا بھی اب
بہت مشکل ہو گیا ہے
عمر اور جوانی بھی ڈھلتی جا رہی ہے
پریم چنتا نے مجھے زرد رو کر دیا ہے
اپنے شریر اور آتما کی حفاظت کے لیے
رام کے لیے اس گیت کا چڑھاوا
تمہاری خادمہ میرا نے چڑھایا ہے

(۶)

اے سکھی!
ہری تمہارا دوست
ہولی منانے آ رہا ہے[۹]
میرے آنگن میں کوّا
کائیں کائیں کر رہا ہے

اے سکھی!
مستقبل کے لیے یہ خوشی کا شگون ہے
اے سکھی!
جہاں چارا اُگتا ہے اس باغ میں
گایوں کا ریوڑ اکٹھا ہو گیا ہے
طنبورے اور ڈھولک کی آواز
کہیں دور سے آ رہی ہے
اے سکھی!
سونا کیسا جاگو ذرا دیکھو
وہاں پانی ہے، قالین ہے چادر ہے
اے سکھی!
اس کے پاؤں چھو کر سواگت کرو
میرا محبوب چست سورما ہے
اے سکھی!
رب تمھیں بہت ساری خوشیاں عطا کرے

(۷)

اے سکھی!
ہری کے بغیر زندگی بھی کیا زندگی ہے؟
ساس لڑتی ہے!
نند مذاق اڑاتی ہے!
رانا سسر ناراض رہتا ہے!
دروازے پر چوکیدار ہے!
تالا لگا ہوا ہے

اے سکھی!
جنم جنم سے میں جس پریم کا شکار ہوں
اسے کیسے چھوڑ سکتی ہوں؟
میرا محبوب
چست سورما ہے
وہ پہاڑوں کو اٹھا سکتا ہے
میں کسی اور کی کیوں ہو جاؤں؟

(۸)

اے سچے رب
دیکھ کر
بادلوں کو لرزہ ہے طاری
برس پڑے ہیں گہرے بادل
پھٹ پڑے ہیں نالے ندیاں
بارش گھنٹوں سے ہو رہی ہے
پانی ہی پانی پھیلا ہے ہر سو
ہو گئی ہے زمین بھی جل تھل
کھو گئی ہے دور دنیاؤں میں محبت
ہٹ میں آ کر میرا تمہاری داسی
دروازے پر کھڑی بھیگ رہی ہے
میرا کا رب ہری یقیناً ہرا ہے
یوں لگتا ہے آج اس نے
ہٹھی محبوبہ کو انتظار کی
دعوت دے رہی ہے

(۹)

اے رام میں سرمئی رنگ میں رنگی جا چکی ہوں
اپنے رب کے رنگ میں رنگی گئی ہوں
ڈھول کی آواز سے نظم بکھرنے لگا ہے
میں سنتوں سادھوؤں کے ساتھ دھمال کرنے لگی ہوں
اپنے رب کے رنگ میں رنگی ہوں
کچھ کے خیال میں میرا دیوانی ہے
اور عشقِ حقیقی کے لیے کم سن ہے
اپنے رب کے رنگ میں رنگی ہوئی
رانا نے میرے لیے بِس کا پیالہ بھیجا
بغیر دیکھے میں نے اسے پی لیا
اپنے رب کے رنگ میں رنگی ہو کر
وہ چتر پہاڑ اٹھانے والا میرا کے دل کا مالک ہے
جنم جنم سے وہ سچا ہے
اپنے رب کے رنگ میں رنگا ہوا ہے

حواشی

۱۔ **میرابائی** ۱۴۹۸ء میں راجستھان کی ریاست میٹرتا کے **راجہ رتن سنگھ** کے گھر میں پیدا ہوئی۔ ۱۵۱۶ء میں چتوڑ کے شہزادے **بھوج راج** سے اس کی شادی ہوگئی۔ جوانی ہی میں اس کے پتی کا انتقال ہوگیا۔ بچپن سے ہی اس کا میلان جوگیانہ تھا۔ **میرابائی** کا سسرال اس کے جوگیانہ رنگ ڈھنگ سے خوفزدہ تھا۔ انھوں نے اس پر ظلم وستم کے پہاڑ توڑ ڈالے، اسے زہر دینے کی بھی کوشش کی گئی لیکن زہر کا اس پر کوئی اثر نہ ہوا۔ اپنے گھریلو حالات سے تنگ آ کر وہ برانداbن کی یاترا کے لیے نکلی پھر وہاں سے وہ دوارکا کے **کرشن مندر** میں رہنے لگی اور پھر ایک نامعلوم بیراگن کی شکل میں دکنی ہندوستان کی تیرتھ یاترا پر نکل گئی۔ کہتے ہیں ۱۵۶۳ء یا ۱۵۶۵ء میں اس کا انتقال ہوا۔ اس کی **شاعری** کے مطالعے سے ظاہر ہوتا

ہے کہ وہ مشہور سنت شاعر **روی داس** کی شاگرد تھی۔

۲۔ **روی داس** کی اس شاگرد کے بارے میں روایتی طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ ھندوستان کے **شہنشاہ جلال الدین اکبر** ۱۵۶۰ء میں بہ نفسِ نفیس اس کے بھجن سننے آئے اور اس کی نغمگی اور موسیقیت سے اتنے متاثر ہوئے کہ ایک قیمتی ہار اسے تحفے میں پیش کیا۔ **میرا** نے **جوگن** کی حیثیت سے اس تحفے کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ **اکبر** ملکہ **مریم زمانی میرا** سے اتنی متاثر ہوئیں کہ ان کی چیلی بن گئیں۔ کہتے ہیں **راجہ مان سنگھ**، **بیربل** اور **تان سین** بھی **میرا** کے معتقد تھے۔ نوجوان **تلسی داس** نے بھی **میرا** کا درشن کر کے کسبِ فیض کیا۔

۳۔ **میرا** کے بارے میں یہ تصورات آج بھی ماضی کی طرح زندہ جاوید ہیں۔

۴۔ راجستھان میں **کرشن** کے اس تصور کی آج بکثرت پوجا کی جاتی ہے۔ اس کردار کی کہانی کا آغاز گاردن چل یعنی بـــرج کے مرکز میں ہوتا ہے۔ جہاں **کرشن** نے گایوں کے ایک ریوڑ کو بچانے کے لیے **اندر دیوتا** سے جنگ لڑی تھی اور یوں **کرشن** نے اپنے چاہنے والوں کی حفاظت کے لیے پہاڑ کا روپ دھار لیا تھا۔

۵۔ ہندو فلسفہ میں اہلِ نظر ہونے کے لیے اور روح کی حقیقت کو پانے کے لیے یہ مختلف ادوار ہیں۔

۶۔ روایتی ہندو شادی کی رسومات میں سجی ہوئی محراب جسے اکثر آم کے پتوں سے مزین کیا جاتا ہے دلہن کے گھر کے دروازے کے باہر مہمانوں کو خوش آمدید کہنے کے لیے تیار کی جاتی ہے۔ رسومات ایک پنڈال پر بیٹھ کر ادا کی جاتی ہیں اور مذہبی رسومات کے بعد دلہا دلہن کا ہاتھ پکڑ کر اگنی کے پھیرے لیتا ہے تاکہ ان دونوں کو جنم جنم کے لیے یکجا کیا جا سکے۔

۷۔ مھـا بھـارت کی جنگ میں **کرشن** کے جھنڈے پر یہ نشانات موجود تھے۔ یہاں ان نشانات کو **کرشن** کے لیے بطور استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔

۸۔ سرخ رنگ روایتی طور پر برصغیر میں شادی کے کپڑوں کا رنگ ہے اور زرد رنگ سرمستی کا رنگ ہے **جوگیوں** کا رنگ ہے۔ دلہن کے بالوں کو ہیروں کی لڑی سے سجانا روایتی انداز میں دلہن کا سنوارنا ہے جب کہ بالوں کو بکھیرنا **جوگیانہ** انداز ہے۔ یوں اس نـظـم میں **میرا 'شادی'** اور **'جوگ'** کا حسین امتزاج پیدا کر کے گیت کو **کرشن** کی جھولی میں ڈال دیتی ہے کہ وہ اپنا پسندیدہ انداز ظاہر کرے۔

۹۔ اس نـظـم میں بَہار کے میلے سے مراد ھـولـی کا میلہ ہے جو **فروری یا مارچ** میں منایا جاتا ہے۔ اس دوران عام اور مروجہ سماجی رویوں کو بھلا دیا جاتا ہے کیوں کہ یہ موسم فطری خواہشات کو ابھارتا ہے۔ درحقیقت یہ تہوار محبت کا تہوار ہے اور بطور پریم تہوار **کرشن** اور اس کی **گوپیوں** کے کردار کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔

حوالے

۱۔ بھکت مِیرا ـــ **بانکے بہاری**، *مطبوعہ*:بھارتیہ وِدیا بھون (ممبئی)

۲۔ کتوروادی ’ھندی ساھتیہ مندر (جودھ پور)

۳۔ سنسکرت اردو لغت ـــ *مرتبہ*:**ڈاکٹر محمد انصاراللہ**، *مطبوعہ*:مقتدرہ قومی زبان (اسلام آباد)

۴ مذاھبِ عالم انسائیکلوپیڈیا ـــ **لیوس مور**، *مطبوعہ*: نگارشات (لاھور)

۵ مشرق کے عظیم مفکر ـــ آر جے لیوس، *مطبوعہ*: نگارشات (لاہور)

۶ مشرق ومغرب کے نغمے ـــ **میراجی**، *مطبوعہ*:آج کی کتابیں (کراچی)

۷۔ مِیرا کی برھت پدولی [*جلددوم*]راجستھان اورینٹل ریسرچ انسٹی ٹیوٹ (جودھ پور)

۸۔ مِیرا بائی کی پدولی ـــ **پارسورام چترویدی**، *مطبوعہ*:ھندی ساھتیہ سمیلن (الہ آباد)

۹۔ میرا کی پرامانك پدولی ـــ **بھگوان داس تیواری**، *مطبوعہ*:ساھتیہ بھون (الہ آباد)

۱۰۔ میرا راجستھان میں ـــ **پریتا ملتا**، *رسالہ* منوشی

۱۱۔ میرا بائی ـــ **سردار جعفری**، *مطبوعہ*:آج کی کتابیں (کراچی)

۱۲۔ میرا بائی کا جیون ورت ایوم کویا ـــ **کلیان شیوم سکھاوت**، ھندی ساھتیہ مندر (جودھ پور)

۱۳۔ میرا بائی کی جذب ومستی کی نظمیں ـــ **اے جے آسٹن**، *مطبوعہ*:موتی لال بنارسی داس (دھلی)

۱۴۔ ھندوستان کے سنتوں کے گیت ’*مطبوعہ*: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس

۱۵۔ ھندوستان کے سنت گلوکار ـــ **راجندر سنگھ ورما**، *مطبوعہ*:سٹرلنگ پبلشرز

۱۶۔ ھندوستان کے سنت شاعر ـــ **شیورام کرشن وسمیتا رائے**، *مطبوعہ*:سٹرلنگ پبلشرز

۱۷۔ ھندی اردو لغت ـــ *مرتبہ*:**راجہ راجیشور راؤ**، *مطبوعہ*:انجمن ترقی اردو (پاکستان)

۱۸۔ ھندی کویا ’**کرشنا دیو جھکاری**، *مطبوعہ*:پی وی ای پی (نئی دھلی)

۱۹۔ ھندی ساھتیہ کا کارمك اتھاس ـــ **ایشوری پرشاد تیواری**، ھندی وفارسی

۲۰ ھندی ساھتیہ کی اتھاس ’*ایڈیٹر*:**ناجیندر**، *مطبوعہ*: نیشنل پبلشنگ ھاؤس (نئی دھلی)

زوال پرستی کے سوال پر ایک گفتگو

شمیم حنفی

- ژاں پال سارتر
- ارنسٹ فشر
- ایڈورڈ گولڈ اسٹکر
- ملَان کندیرا

● ژاں پال سارتر

میں زوال پرستی کے موضوع پر بڑی خوشی سے گفتگو کروں گا... لیکن پہلے ہمیں وہ غلط فہمی جو آپ سب میں نہیں بلکہ ہمارے چند کمیونسٹ دوستوں میں پھیلی ہوئی ہے، رفع کر دینی چاہیے۔ میرا، اشارہ کچھ سوویت مصنفوں کی جانب ہے جنھوں نے پچھلے برس لینن گراڈ کے مقام پر یورپین ادیبوں کی کانفرنس میں سرمایہ دار ملکوں کے فن میں زوال پرستی کے سوال پر بحث کی تھی۔ میں اس بات کی وضاحت کرنا چاہوں گا کہ زوال پرستی کا تصور ہمارے کام میں آخر کیوں زبردست مسئلے پیدا کر دیتا

ہے۔ دراصل یہ ضروری ہے کہ اس مسئلے پر بہت سنجیدگی سے غور کیا جائے۔ ہمیں اسے ٹالنا نہیں چاہیے۔ آپ نے بہت صحیح کہا کہ **چیکو سلواکیہ** عظیم ثقافتی روایات اور **مارکسی** افکار کا نقطۂ اتصال ہے۔ اس طرح یہاں ہمارے لیے یہ ممکن ہو سکے گا کہ زوال پرستی جو کردار ادا کر سکتی ہے ہم اس کا تعین کریں۔ مغرب میں ایسے لوگ بھی ہیں جو انفرادی یا اجتماعی سطح پر اس نوع کی جستجو میں مصروف ہیں... یہ لوگ **ریڈیکل** دانشور ہیں، **اشتراکی** ہوں یا نہ ہوں اس کی بہت ساری قیاسی مثالوں میں سے میں یہاں اپنی ہی مثال پیش کرتا ہوں۔

میرا جنم ۱۹۰۵ء میں ہوا، میری پرداخت میرے دادا کے ہاتھوں ہوئی جو ایک پروفیسر تھے اور ایسے بہتیرے خیالات رکھتے تھے جنھیں انیسویں صدی میں قبولِ عام کی سند حاصل تھی۔ میری نشو ونما ایک ایسی دنیا میں ہوئی جس پر علامت پرستی کے ادب اور فن برائے فن کے تصور کا غلبہ تھا۔ مغربی فلسفے کے وہ تمام افکار جن کا میں نے مطالعہ کیا تھا، میں نے قبول کر لیے۔ لیکن رفتہ رفتہ میں اس کلچر سے لاتعلق ہوتا گیا۔ اگرچہ اس کے بعض مخصوص عناصر میں نے اب تک محفوظ رکھے ہیں، اس طرح دھیرے دھیرے، ان تمام باتوں کے ساتھ جو میں نے اس وقت تک سیکھی تھیں، میں **مارکسزم** تک آیا۔ دوسری باتوں کے علاوہ، میرا خیال ہے کہ یہ میرا **فرائڈ**، **کافکا** اور **جوائس** (یہاں یہ تین نام میں نے اس وجہ سے لیے ہیں کہ **لینن گراڈ** میں سب سے زیادہ ذکر اُنھی کا ہوا تھا) کا مطالعہ تھا، جس نے مجھے **مارکسزم** تک پہنچایا۔ لیکن جب کچھ مشرقی (مشرقی یورپ کے) دانشور **لینن گراڈ** میں بلاتفریق ان تینوں کو زوال پرست کہہ کر صرف اس لیے مطعون کرتے ہیں کہ ان کا تعلق ایک زوال پرست معاشرے سے تھا تو مجھے یہ خیال آتا ہے کہ میرا اپنا ثقافتی پس منظر بھی (اس زاویۂ نظر سے) 'غیر قانونی' ہے اور یہ کہ مجھے اپنے **سوویت دوستوں** سے اس امر کے پیشِ نظر معذرت طلب ہونا چاہیے کہ میں نے ان تینوں مصنفوں کا مطالعہ کیا ہے، ان کی شناخت کی ہے اور انھیں پسند کیا ہے۔ مثال کے طور پر جب کچھ حضرات **جوائس** پر زوال پرستی کے تصور کا اطلاق کرتے ہیں تو ان کی تنقید ایسے لوگوں کے لیے جنھوں نے **جوائس** کو نہیں پڑھا ہے۔ ایک رسوماتی نوعیت کی حامل ہو جاتی ہے۔ فی الوقت جو بات اہم ہے، اصلاً یہ نہیں ہے کہ زوال پرستی کے مسئلے کا گہرائی کے ساتھ جائزہ لیا جائے بلکہ یہ ہے کہ ایک سوچے سمجھے نقطۂ نظر سے اس کا تجزیہ کیا جائے۔ لیکن وہ لوگ، جنھوں نے زوال پرستی کا سوال اٹھایا ہے... مغرب کے وہ ادیب جو وہاں مدعو کیے

گئے ہیں...اپنی افادیت کھو بیٹھے ہیں۔ایسا اس لیے ہے کہ یہ لوگ پہلے ہی یہ کوشش کر چکے ہیں کہ ان مصنفوں میں ان تمام عناصر کو جو **بورژوا** قرار دیے جاسکیں اور ان تمام باتوں کو جو ایک **سوشلسٹ سماج** میں قابلِ قبول نہ ہوسکیں، سرے سے ختم کر دیا جائے، انھوں نے ایک طرف تو یہ کچھ کیا ہے اور دوسری طرف بیک وقت ان کی معنویت کو قائم رکھنے کی کوشش بھی کی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ معنویت آج ہم سب کے لیے بہت قیمتی ہے۔

میں نہیں سمجھتا کہ مغرب کے **ترقی پسند ادیبوں** نے **پروست** اور **کافکا** جیسے چند مصنفوں کے مطالعے کی وجہ سے کوئی مخصوص بیماری پکڑ لی ہے اس کے برعکس واقعہ یہ ہے کہ چاہے وہ **ترقی پسند** ہوں یا **مارکسی**، ان ادیبوں کا مطالعہ کرنے کے باوصف بلکہ اسی کے سبب وہ اس بحث کو چلانے کا حق رکھتے ہیں۔اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان ادیبوں کا سارا لیکھا جوکھا ہم آنکھیں بند کر کے سچ مان لیتے ہیں نہ ہی ان کا مطلب یہ ہے کہ کوئی سچا **مارکسی** ہمیں یہ بتانے سے قاصر ہے کہ ان مصنفوں کا مطالعہ کسی دوسرے نقطۂ نظر سے کیوں کر کیا جائے۔اس کے برخلاف متذکرہ واقعے سے یہ حقیقت ثابت ہوتی ہے کہ (متنوع افکار کا) ایک ناگزیر امتزاج اختلافات اور بحث مباحثے ہی کے نتیجے میں سامنے آسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر ہم واقعی یہ سمجھتے ہیں کہ **اینٹی مارکسسٹ بورژوا** کے مقابل خود **مارکسیوں** میں بھی سوچ بچار کی استعداد رکھنے والے لوگ موجود ہیں، تو اپنی گفتگو میں ہمیں ایسے لوگوں کو مسترد نہیں کرنا چاہیے جن کی ترجمانی میں کر رہا ہوں۔سوچ بچار کی استعداد رکھنے والوں سے میری مراد اُن لوگوں سے ہے جو اسی **بورژوا** کلچر کی پیداوار ہیں۔ ہر چند کہ اس کے مخالف بھی ہیں۔

میرا خیال ہے کہ اب آگے بڑھنے سے پہلے ہم قیاساً زوال پرستی کے تصور کو مسترد کر دیں۔ یہ تو بیّن ہے کہ زوال پرستی کا ایک اپنا وجود رہا ہے۔ سلطنتِ روما کے خاتمے پر ایک دور تھا، جب صرف اس سبب سے فن کی زوال پرستی پر گفتگو کی جاسکتی تھی کہ فن کی تخلیق کرنے والے فن کے ہیئتی ارتقا کے ایک مخصوص تصور میں بند پڑے تھے۔اس عہد کے بڑے بڑے سنگ تراش اپنے پیش رووں کی تکنیکی مہارت تک رسائی سے قاصر تھے۔ان کا کہنا یہ تھا:

میں ایک آدمی کا بُت بنا سکتا ہوں، گھوڑے کا
پیکر تراش سکتا ہوں مگر یہ نہیں جانتا کہ

یہ سب کچھ مربوط ہے طبقوں میں بٹے ہوئے معاشرے سے۔ نیز اس معاشرے کی اس معذوری سے کہ وہ کچھ نیا تخلیق کرنے کے قابل نہیں رہ گیا، زوال پرستی کے تصور کی تعریف اور اس تعریف کا اطلاق صرف ایک خالص فنی بنیاد پر کیا جا سکتا ہے۔ اس سوال کا کہ **'کیا فن زوال پرست ہوسکتا ہے؟'** میں یہ جواب دوں گا کہ ہاں ہوسکتا ہے، لیکن صرف اس صورت میں جب ہم اسے صرف اسی کے فنِ معیار پر پرکھیں۔ اگر ہم **جوائس، کافکا** اور **پکاسو** کو زوال پرست ثابت کرنا چاہتے ہیں تو اس کے لیے ہمیں اصلاً اُنہی کے کارناموں کو بنیاد بنانا پڑے گا۔ صرف اسی صورت میں... اور ایک **مارکسیوں** کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے... ہم تاریخ کے سیاق اور معاشرے کے عالمی ڈھانچوں کو نظر میں رکھتے ہوئے یہ سمجھ سکیں گے کہ اس مظہر کی نمود کیوں کر ہوئی؟

اس طریقِ کار کا اطلاق اگر ہم کسی مخصوص مصنف یا کسی مخصوص عہد پر کریں تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ زوال پرستی کا تصور شاذ ہی معنویت کا حامل ہوتا ہے، یہ کہنا کہ وہ مصنف جن کی ہم بات کر رہے ہیں، محض اس واسطے زوال پرست ہیں کہ ان کا ربط ایک زوال پرست معاشرے سے تھا، گھوڑے کے آگے گاڑی جوتنے کے مترادف ہے کیوں کہ روز بروز ہم پر یہ حقیقت زیادہ سے زیادہ روشن ہوتی جا رہی ہے کہ سرمایہ داری ایک طاقت ور درندہ ہے، کیا ہم سچائی کے ساتھ یہ کہہ سکتے ہیں کہ سرمایہ کاری دیوالیہ ہے۔ میں تو نہیں کہہ سکتا۔ ہمیں یہ سوال اور آگے بڑھ کر سمجھنا ہوگا۔ اس واضح بنیاد پر سرمایہ داری کا خاتمہ یقینی ہے کہ قوتِ خرید کے زوال اور زائد پیداوار کے مابین فی نفسہٖ ایک تضاد موجود ہے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اوقاف نے خود کو حالات کے مطابق ڈھال لیا ہے اور یہ کہ ان کا وجود قائم ہے۔ سرمایہ داری آج بھی مجھے اتنی ہی غیر انسانی اور ذلیل نظر آتی ہے جیسی کہ پہلے تھی۔ لیکن اگر ہم انیسویں صدی کی **'خاندانی سرمایہ داری'** سے اس کا موازنہ کریں تو میرے نزدیک اسے زوال پرست کہنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہ جاتا۔ میں یہ تو کبھی نہ کہوں گا کہ **سائنسی مارکسیت** محض اس منصوبہ بند طریقِ کار کے باعث ناکام ہوئی جسے **سوشلسٹ ملکوں** نے شخصیت پرستی کے دور میں اختیار کر رکھا تھا۔ اس کی بجائے میں یہ کہوں گا کہ اس میں کج رائی پیدا کر دی گئی۔ اسے دعائی بنا دیا گیا، یہاں بغیر کسی جواز کے **'زوال پرستی'** کی اصطلاح کا استعمال کوئی کیوں کرے؟ کیا صرف اس لیے کہ

بعض حالات میں، یا بعض اشخاص میں، یا بعض حلقوں میں چند مخصوص عملی اور سیاسی اسباب کے تحت **مارکسیت** اپنا دم خم کھو بیٹھی ہے؟ بہت سے ایسے علاقے بھی ہیں جہاں اسے اُبھرنے کا موقع ملا ہے، دوسرے افراد بھی ہیں جنھوں نے اسے ترقی دی ہے اور یہ بات طے ہے کہ اس کی طاقت میں روز بروز اضافہ ہو رہا ہے۔ **رومن آرٹ** کے زوال سے، جس کا مفہوم زوالِ مطلق تھا اس کا کوئی تعلق نہیں، **رومن آرٹ** کے کھنڈروں پر وحشیانہ آرٹ کو فروغ حاصل ہوا۔

لیکن یہاں بھی اس معاملے سے کلّی تشابہ کا کوئی پہلو نہیں نکلتا، اس لیے میں یہ مشورہ دوں گا کہ مشرق و مغرب کے درمیان بحث سے زوال پرستی کے تصور کو باضابطہ طور پر خارج کر دیا جائے اور اسے صرف ان موقعوں پر استعمال کیا جائے جہاں فنی زوال پرستی کی واقعۃً تصدیق کی جا چکی ہے۔ ہمیں کسی بھی طرح کے بازاری نعروں کے استعمال سے بچنا چاہیے... بصورت دیگر میں یہی سمجھوں گا کہ یہ صحیح معنوں میں ایک **مارکسی** تصور نہیں ہے اور یہ بھی کہ ہماری گفتگو میں اس (اصطلاح کے استعمال) سے کوئی بھی مقصد پورا نہیں ہوتا۔

ہم جو مغربی **ریڈیکل** (کہلاتے) ہیں یہ نہیں مان سکتے کہ کچھ مصنفوں مثلاً **پروست، کافکا یا جوئس** جن کی شخصیتوں کو اسی معاشرے نے ڈھالا ہے۔ جس نے ہمیں بنایا اور جنھیں ہم ٹاٹ باہر کرنے پر تیار نہیں ہیں، زوال پرست سمجھے جائیں، کیوں کہ ایسا کرنا بیک وقت اپنے ماضی کو مطعون کرنے کے مترادف بھی ہوگا اور اس مذاکرے میں ہماری شمولیت کی کسی بھی قدر کے منافی ہوگا۔ ماسکو کے انسٹی ٹیوٹ آف فلاسفی میں مجھ سے کہا گیا کہ کسی زوال پرست معاشرے میں ایک فرد ایک ساتھ کئی جہتیں اختیار کر سکتا ہے ان میں سے ایک جہت ترقی پسندانہ بھی (ہو سکتی) ہے۔ پس اگر کوئی فن کار کسی ترقی پسند تحریک کی تشکیل کرتا ہے تب تو وہ زوال پرست نہیں ہے۔ بصورتِ دیگر وہ زوال پرست ہے۔ یہ ایک زبردست سہل پسندی ہے۔ کیوں کہ اگر اسی معاشرے میں، جسے زوال پرست کہا جائے، ایک ترقی پسندانہ جہت بھی موجود ہے تو پھر اسے لازماً کسی نہ کسی تعداد میں ایسے فن کاروں کو متاثر کرنا چاہیے جو عملی زندگی میں ترقی پسند نہ سہی لیکن جو تضادات کا شعور رکھتے ہیں اور جنھیں حتی الوسع ان تضادات سے مطابقت پیدا کرنی چاہیے میں یہاں ایک بات پھر دہراؤں گا... یہ کہ زوال پرستی کا تصور اپنی گفتگو سے خارج کر دیا جائے۔ اس امر پر اصرار میں اس لیے کر رہا ہوں کہ اس

پر مغرب کے بائیں بازو سے اشتراکِ عمل کا انحصار ہے، زوال پرستی کے تصور کو قبول کر لینے کا مطلب عملاً یہ ہوگا کہ ہمارا آزادیِ اظہار کا حق چھن گیا ہے یا کم از کم یہ کہ **مارکسیت** سے ہمارا تعبّد واضح نہیں ہے جیسا کہ مثلاً پچھلے پندرہ برسوں میں خود میرا حال رہا ہے۔ اگر ہم اس تصور کو مسترد کر دیں یا کم از کم سنجیدہ اور مفصل مطالعوں کے لیے بہترین معایر کے ساتھ مخصوص کر دیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک ترقی پسندانہ کلچر کو دوسرے ترقی پسندانہ کلچر سے رابطہ قائم کرنے کے مواقع حاصل ہوں گے۔ اصل بات یہ ہے کہ ایک **رجعت پرست ادیب** کو ایک **ترقی پسند ادیب** کے بالمقابل نہ لایا جائے... ان میں **اشتراک** کا کوئی نقطہ ہے ہی نہیں۔ اصل میں دیکھنا یہ ہے کہ مغرب کے بائیں بازو اور مشرقی **سوشلسٹوں** میں کوئی مفاہمت پیدا کی جا سکتی یا نہیں اور یہ کہ کیا ایک متحدہ محاذ قائم کرنا ممکن ہو سکے گا۔

●——ارنسٹ فِشر

ژاں پال سارتر ہماری توجہ عہدِ قدیم کی زوال پرستی تک کھینچ لے گئے ہیں۔ مجھے اس بات کی بڑی خوشی ہے کہ کیوں کہ میں نے خود اپنے زوال پرستی کے مطالعہ میں جدید اور قدیم زوال پرستی سے بحث کی ہے۔ ان میں فرق یہ ہے کہ قدیم زوال پرستی حقیقی زوال پرستی تھی کیوں کہ اس زمانے میں کوئی بھی نئی تخلیقی قوت نہیں ابھری اور معاشرے کے کسی بھی طبقے کو اس امر سے دلچسپی نہیں ہوئی کہ پہلے اس کی کیا حالت تھی۔ وہ زمانہ تناظر اور امید سے یکسر عاری تھا۔ **سلطنتِ روما** نے ایک مدافعانہ رویہ اختیار کر لیا تھا اور ایک بھی شخص ایسا نہ تھا جو اس عہد کے سماجی تضادات کا کوئی حل تلاش کر سکتا۔ کلیسا کے محافظوں نے **سلطنتِ روما** کے دورِ آخر کے ادیبوں کی مانند بڑے بجھے ہوئے لہجے میں اس موضوع پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان کے نزدیک وہ دور ایک ایسے زنداں سے مماثل تھا جس میں صرف دریچے بیرونی دنیا کی طرف لکھتے تھے۔ بہر نوع صنعتی انقلاب کے زمانے سے پیداواری قوتوں نے کسی مزاحمت کے بغیر فروغ پایا ہے۔ میرے خیال میں ذرائع پیداوار اور پیداوار کے متروک رشتوں کے مابین مسلسل پایا جانے والا تضاد.... وہ تضاد جس پر **مارکس** نے بہت زور دیا ہے۔ فن اور ادب کے لیے بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ ہم **سامراجیت** کی منزل پر سرمایہ داری کی پیداواری طاقتوں کا زبردست فروغ دیکھ چکے ہیں اور یہ سوچنا محال ہے کہ کوئی ایسی صورتِ حال ابدالآباد تک بغیر کسی تبدیلی کے قائم رہ

سکتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انسانیت کو ایک ایٹمی جنگ کے امکان کا دھڑکا لگا ہوا ہے جو اسے تباہ کر دے گی لیکن ان جدید پیداواری طاقتوں کو انسانیت کی خدمت پر لگانے کی صورت میں اس تباہی سے بچاؤ کا ایک امکان بھی دکھائی دیتا ہے۔

سرمایہ داری جاں بلب ہے... **لینن** نے انہی لفظوں میں **سامراجیت** کی وضاحت کی تھی لیکن یہ درد تو ایک طویل تاریخی تسلسل ہے جو لازمی طور پر فن اور ادب کے انحطاط کا احاطہ نہیں کرتا۔ گزشتہ صدی کے خاتمے پر جس کا تجزیہ **لینن** نے اپنے **سامراجیت** کے مطالعے میں کیا ہے۔ دراصل زوال پرست عناصر کو ہی غلبہ حاصل تھا اور اس وقت مقتدر سماجی مرتبے کا وہ مالک تھا جو صاحبِ املاک ہو۔ لیکن اس وقت بھی **بورژوا** دنیا میں تضادات موجود تھے۔ وہاں **ہوئس مین** کی مطلق زوال پرستی تھی جو *Dreyfus Affair* کے موقعے پر ایک راسخ العقیدہ **کیتھولک** بن بیٹھا۔ یہ اس کی زوال پرستی تھی جس نے چھبیلے پن (*Landyism*) اور حکمران طبقے کی آرام طلبی کا جشن منایا۔ *Cocottes* کی زوال پرستی تھی جس کا راگ مکتبی مصوروں کی تصویروں میں الاپا گیا ہے... لیکن وہاں **زولا** اور **روڈن** کا بنایا ہوا **بالزک** کا مجسمہ اور **سیزان** اور **کیوبزم** بھی تھے جو سب کے سب فن کے انحطاط کے مخالف تھے... دستاویز بندی کے مقصد سے ان مثالوں کو کئی گنا ضرب دیا جا سکتا ہے۔ یہ دکھانے کے لیے کہ ایک زوال پرست دور میں مخالف قوتوں نے کس طرح لوگوں کو اپنی آواز بلند کرنے پر مائل کیا اور پھر لوگ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ **لینن** نے اپنے **سامراجیت** کے مطالعے میں حسبِ ذیل اشارہ بھی کیا تھا:

یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ ابتری کی جانب یہ
میلان سرمایہ داری کے تیز رفتار فروغ کو
مستثنیٰ کردیتا ہے... بہت سی صورتوں میں
اس کا فروغ اور زیادہ تیزی کے ساتھ ہوتا ہے۔

ذرائعِ پیداوار کی بے روک ترقی جمود کو راہ نہیں دیتی۔ خاص طور سے آخری دہوں میں **سوشلزم** سے مقابلے کی وجہ سے سرمایہ داری کو توسیع کے نئے وسائل کی جستجو پر مجبور ہونا پڑا ہے۔

جدید صنعتی معاشرے کے ایک تجزیے سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ اس کے غیر محسوس ڈھانچے اور اس کی ناگزیر ضرورت کا تعین **سوشلزم** کرتا ہے۔ یہ نئی سچائی فن اور ادب کو ایک نئی قوت

سے ہم کنار کرتی ہے۔ ہمارے متعدد دوست ایسے بھی ہیں جو بدقسمتی سے اس حقیقت کو جدلیاتی طور پر دیکھنے کے بجائے میکانکی طور پر دیکھتے ہیں:

ھمارا معاشرہ زوال پرست ھے اس لیے اس کے فن
اور ادب کو بھی زوال پرست ھونا چاھیے۔

یہ مفروضہ ہمارے عہد کے ناگزیر اور مستقل تضاد یعنی پیداواری طاقتوں اور پیداواری رشتوں کے مابین تضاد کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ وہ لازمی سماجی تقطیب جو فیصلہ کن ثابت ہوگی، محنت کش طبقے اور **بورژوازی** کی ہوگی، تمام اچھے فن کاروں اور ادیبوں کے تاثرات اور شعور پر اس کا اثر ڈالنا لازمی ہے۔ ذرائع پیداوار بار بار پیداواری رشتوں پر غالب آئیں گے۔ منسوخ کیے ہوئے افکار سے ہم ایک نئی سچائی کھینچ نکالیں گے۔

ایک مؤثر مثال دیکھیے: **پیـــرس** میں ۱۸۸۹ء کے عالمی میلے کا آغاز تقریباً اسی وقت ہوگا جسے **لینن** نے سامراجیت کے حرفِ آغاز سے تعبیر کیا تھا۔ ایک طرف ہم ایفل ٹاور *Palace of Industry* اور تکنیکی تعمیرات کے محسور کُن مظاہر اور پیداوار کے شاندار اور نئے وسائل کا بے پایاں تناظر دیکھتے ہیں... ہم سب جانتے ہیں کہ اس نے فن کو کیا جادو، کیا توانائی اور کیا وسعت عطا کی اور دوسری طرف **پانامہ نہر** کا اسکینڈل اور پیداواری رشتوں کا زوال ہے۔ ایک طرف پیداواری طاقتوں کا فروغ ہے جو اپنے اندر مستقبل کا بیج چھپائے ہوئے ہیں اور دوسری طرف ذرائع پیداوار کی سڑن اور کھوٹا پن بھی ہے جس کا فن اور ادب پر ایک اثر ہوتا ہے۔ وہ شخص جو متروک فیصلوں سے الگ ہو کر فن اور ادب کے ارتقا کی جدلیات پر نظر ڈالتا ہے اس نتیجے تک پہنچتا ہے کہ مطلق زوال پرستی کا کوئی دور نہ تو اب سے پہلے رہا ہے نہ ہی آئندہ ہو سکتا ہے۔ ان ادوار میں جب زوال پرستی کی لہریں غائب دکھائی دیں، ہر بار ایک مدافعانہ تحریک نے بھی سر اٹھایا جو انجام کار ہمیشہ قوی ترین ثابت ہوئی۔ کوئی بھی اہم فن کار اور ادیب تخلیق کا آغاز ہمیشہ سچائی سے کرتا ہے ان کی تمام تر کلیت کے ساتھ... اور مستقبل، ماضی کی بہ نسبت ہمیشہ زیادہ با اثر اور طاقتور ہوتا ہے۔

پس ہمیں زوال پرستی کے مسئلے تک منطق کے ماہرین کی طرح جانا چاہیے D'annunzio جیسے ادیب جو ایک ملعون صورتِ حال کے ملعون موید تھے۔ انھیں اکثر **بیکیٹ** جیسے ادیبوں کے ساتھ خلط

ملط کر دیا جاتا ہے۔ **بیکیٹ** ایک اخلاق پرست ہے جو زیرِ بیان صورتِ حال کے سلسلے میں قطعاً پُر جوش نہیں ہوتا۔ یہ D'annunzio کی طرح زوال پرستی کی فریب زدہ پذیرائی نہیں بلکہ دہشت اور مایوسی ہے۔ **بیکیٹ** کی مطلق 'نہیں' (یا نفی) دھماکا خیز ہے، چونکا دینے والے اضطراب سے معمور جو ایک صحت مند کراہت اور عمل میں تبدیل ہو سکتی ہے۔ اگر **بیکیٹ** نے Endgame میں ایک بھی مثبت کردار شامل کر دیا ہوتا تو ہم اس سے مطمئن ہو جاتے اور مطلوبہ تاثر غارت ہو جاتا۔

یہ بات متناقضانہ ہے کہ **بیکیٹ** متعصب اور ادعائیت زدہ **کمیونسٹوں** کی طرح **بورژوازی** کو یا تو نزع میں گرفتار دکھاتا ہے یا پھر پہلے ہی سے مرا ہوا... اور یہی وہ لوگ ہیں جو اسے مجسم زوال پرست کہہ کر اس پر حملہ آور ہوتے ہیں۔ پرانے زمانوں میں بھی ایسی مکمل نفی کا اس درجہ افسوسناک نمایاں لے کے ساتھ وجود نہ رہا ہوگا، پھر بھی، ایسے لوگ بھی موجود ہیں جو نفی کو مسترد کرتے ہیں۔ اس کے ڈراموں کے انفعالیت زدہ کرداروں کے بالمقابل پبلک وہ فعال طاقت ہے، جو کسی فیصلے تک پہنچنے کا تقاضا کرتی ہے۔ یہ اعتراض جائز طور پر کیا جا سکتا ہے: "درحقیقت صورتِ حال اتنی امید شکن نہیں ہے۔" لیکن متذکرہ جواب سے کچھ بھی حاصل نہیں ہو سکتا، صدمہ زدہ ناظر یہ پوچھ سکتا ہے: "کیا صورتِ حال اس درجہ تاریک ہے؟ کیا ہم اس Endgame اس بربادی کا سدِّباب کر سکتے ہیں؟" اس نوع کے سوال اٹھانا اور اس قسم کے میلانات کو ابھارنا، میرے نزدیک **مارکسی نقاد** کا فریضہ ہے۔ اگر ہم نوجوانوں کو یہ بتائیں کہ **جوائس** سے **بیکیٹ** تک ایک زوال پرستی کے سوا، اور کچھ بھی نہیں، تو ہم سرمایہ دار ملکوں کے نوجوانوں کو نہتا کر دینے کے قصوروار ہوں گے کیوں کہ وہ کسی تریاق کے بغیر ہی اس زہر کو نگل جائیں گے۔ ہمیں اور **بیکیٹ** کے مابین ہی نہیں، بلکہ **بیکیٹ** اور **آنیونسکو** کے مابین اختلافات کی وضاحت بھی کر دینی چاہیے، وہ اختلافات جو **بورژوا** دنیا کے ایک ثنا خواں، ایک درباری مسخرے اور ایک شورہ پشت منکر کے مابین پائے جاتے ہیں۔ ہم میں یہ کہنے کا حوصلہ ہونا چاہیے کہ اگر ادیب زوال پرستی کا بیان اس کی تمام تر برہنگی کے ساتھ کرتے ہیں اور اگر وہ اخلاقی سطح پر اسے ملامت کا ہدف بناتے ہیں تو یہ زوال پرستی نہیں ہے۔ ہمیں نہ تو **پروست** کو **بورژوا** طبقے کے سپرد کرنا ہے نہ **جوائس** کو نہ **بیکیٹ** کو، حتیٰ کہ **کافکا** کو بھی نہیں۔ اگر ہم نے انھیں یہ اجازت دے دی تو وہ ان ادیبوں کو ہمارے ہی خلاف صف آرا کر دیں گے۔ بہ صورت دیگر یہ ادیب اب **بورژوازی** کے

معاون نہ ہوں گے۔ یہ ہم ہوں گے جنھیں ان کا تعاون حاصل ہوگا۔

●——ایڈورڈ گولڈ اسٹکر

ژاں پال سارتر نے زوال پرستی کے سوال پر جو کچھ کہا مجھے ابھی اس پر سوچ بچار کرنا ہے لیکن انھیں سنتے وقت مجھے یوں محسوس ہوا کہ میں ان سے متفق نہیں ہوں۔ میں نہیں سمجھتا کہ کوئی بھی یہ کہہ سکتا ہے کہ جدید فن میں زوال پرستی نہیں ہے، وہ ارتقا پسند خاکہ جو **کامریڈ فشر** نے اس عمدگی کے ساتھ ہمارے لیے ترتیب دیا ہے... میں اس میں یہ اضافہ کرنا چاہوں گا کہ صنعتی انقلاب سے لے کر آج تک، سرمایہ دار معاشرے کا ارتقا اختیار کے عہدوں سے بعض سماجی طبقات کے اخراج کا ایک مسلسل عمل رہا ہے۔ اولاً **طبقۂ اُمرا** زد پر آیا، پھر **بورژوازی** کے مختلف طبقے۔ اس کا ثبوت سب سے پہلے رومانی عہد میں سامنے آیا جب اُمرا کے ایک حلقے نے اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق کرنے کے ساتھ ساتھ زوال پرستی کے ناقابلِ تردید نشانات بھی ظاہر کیے... مثال کے طور پر یہاں **شاتوبریاں**، **نووالس**، حتیٰ کہ KLEIST جیسی عظیم شخصیت کا نام پیش کرنا کافی ہوگا، انیسویں صدی میں وہ طبقہ جس کی خوش گمانیوں کے سحر کا ازالہ ہوا، کم رتبہ **بورژوازی** کا انتہائی خوش ذوق طبقہ تھا، کیوں کہ ۱۸۴۸ء کے انقلاب کی تمام عظیم امیدوں کا خاتمہ بس ایک خودغرض، تجارتی ذہن رکھنے والے معاشرے پر ہوا۔ اس طبقے کے فن کاروں کا ردِعمل معاشرے سے ایک مایوسانہ پسپائی تھی اور ان کے فن سے اس (پسپائی) کا اظہار ایک واضح زوال پرستی کی صورت میں ہوتا ہے۔

اس نوع کی سب سے بڑی اور انوکھی مثال **شارل بودلیئر** کی ہے۔ بحران کے دور میں جس کا خاتمہ سرمایہ داری پر ہوتا ہے، خود **بورژوا** کیمپ کے اندر ایک تلخ کشمکش دکھائی دیتی ہے، لبرل سرمایہ داری کا پرانا طبقہ اقتصادی زندگی سے خارج ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ ایک نئی قسم کی سرمایہ داری **سامراجیت** کو مل جاتی ہے... **بورژوازی** کا طبقۂ اولیٰ، اوقاف اور سرمایہ کار سامنے آجاتے ہیں جبکہ کم رتبہ **بورژوازی** (متوسط)، ترقی کی اگلی صف سے اخراج ہو جاتا ہے، میں فن کے شعبے پر اس (تجزیے) کا اطلاق میکانکی طور پر نہیں کرنا چاہتا، لیکن ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ زوال پرستی کے عناصر اسی سلسلے (Process) سے پھوٹے ہیں۔ **فرانز کافکا** جیسا طباع، اس ضمن کی متعدد مثالوں میں

سے ایک ہے۔ میں چوں کہ زوال پرستی کے عناصر پر گفتگو کر رہا ہوں اس لیے میرے خیال میں یہ بہتر ہوگا کہ اپنے خیالات کی وضاحت کرتا چلوں۔ مختصراً یہ عناصر ہیں: مرکزی توانائیوں کا صریح خاتمہ جو دھیان (مراقبے) کے نام پر عملی زندگی کی تردید پر منتج ہوا، ایک جمالیاتی سریع الحسیت، جینے کی لگن کا کھو جانا، قنوطیت، زوال پرستی سے میری مراد یہی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس کے اور بھی پہلو ہوں گے۔

گزشتہ ڈیڑھ صدی کے فن کاروں کے سلسلے میں اہم ترین بات یہ ہے کہ محض اپنے قنوطی اور فنا پرست میلانات کے تحت وہ زندگی کے اسرار کا زیادہ بھرپور طریقے سے تجزیہ کر سکے ہیں اور انھوں نے اپنی دنیا کو فنی زبان دینے کی نئی جہتیں دریافت کی ہیں۔ یہاں ہم زوال پرستی کے عناصر کی جدلیاتی وحدت اور فنی تخلیق کے طریق میں نئی دریافتوں پر بحث کر رہے ہیں۔ پھر یہ دریافتیں کسی دوسرے فن کار کے ہاتھ لگ جاتی ہیں، وہ دنیا کے تئیں اپنے تصور کے معاملے میں کتنا ہی ترقی پسند کیوں نہ ہو، میں اسے حتمی طور پر ضروری سمجھتا ہوں کہ زوال پرستی کے مسئلے پر، **مارکسی** ہونے کے ناطے ہمارا، ایک اپنا موقف ہو، جس کی بنیاد پر ہم اس جدلیات کو بنائیں جو اس میں گردش کرتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ زندگی کے فلسفے سے زوال پرستی کے عناصر کو ممیّز کیا جائے۔ حیات اور کائنات کے تئیں یہ زوال پرست اور قنوطی وژن اپنے ساتھ فنی تخلیق کی جو تکنیک لایا ہے اس کا تنقیدی نظر سے تجزیہ کیا جائے اور اسے گہرائی سے سمجھا جائے اس نوع کی فنی ترقی اس نکتے کو ظاہر کرتی ہے جس پر **ارنسٹ فشر** نے زور دیا ہے اور جو یہ ہے کہ ہر عظیم فن، خواہ وہ سرمایہ دار عہد کا ہی کیوں نہ ہو ہم جیسوں کو بھی کچھ نہ کچھ ہم پہنچاتا ہے اور یہ کہ اسے بیک قلم مسترد نہیں کیا جا سکتا۔

میں بس اتنا کہنا چاہوں گا کہ **کمیونسٹوں** کے اس مباحثے میں جس کا ذکر ابھی بھی **ژاں پال سارتر** نے کیا۔ سب سے مہلک بات **رجائیت پسند** اور **قنوطیت پسند** فن کاروں کی میکانکی تقسیم بنے، وہ ادب جس کی جانب میں نے مختصراً اشارہ کیا ہے، اسے کلی طور پر صرف اس لیے مسترد کر دیا جاتا ہے کہ وہ قنوطی ہے اور قنوطیت کی تبلیغ کرتا ہے۔ دلیل یہ دی جاتی ہے کہ چونکہ ہم جس معاشرے میں رہ رہے ہیں، وہ **سوشلسٹ** اور **کمیونسٹ** نصب العین رکھتا ہے اس لیے ہم قنوطیت سے کوئی کام نہیں لے سکتے۔ پس ایسے ادب کو ہمیں مسترد کر دینا چاہیے۔ میں اس رویے کو میکانکی اور رومانی سمجھتا ہوں اور

میرا خیال ہے کہ آج وہ وقت آ چکا ہے جب ہم اس رویے کو ایک ساتھ ہمیشہ کے لیے ترک کر دیں۔

●——ملان کندیرا

مجھے خوشی ہے کہ ہم تصورات کے صحیح اور سائنٹفک صرف کی آرزومندی کے معاملے میں ایک ساتھ ہیں۔ ہم نے اپنے ملک میں **زوال پرستی**، **مجدد پرستی** وغیرہ جیسے تصورات کا استعمال اکثر اس طریق پر کیا ہے کہ یا تو یہ بے مغز ہو جاتے ہیں۔ اس طرح کہ انھیں کچھ بھی معنی پہنا دیے جائیں یا پھر ان کے کوئی معنی نہیں رہ جاتے، ادعائیت کے زمانے میں چونکہ فکر صحیح معنوں میں ابھر نہ سکی اس لیے ارتقا کا تاثر پیدا کرنے کے لیے بھانت بھانت کی بے معنی اصلاحیں مضحک طریقے سے استعمال کی گئیں۔ یہ سلسلہ اس حد تک گیا کہ اس دور کا کوئی مضمون پڑھتے وقت اس کی تاریخ کا تعین ہم اس کے نظریاتی مواد سے نہیں بلکہ استعمال شدہ اصطلاحات سے کر سکتے تھے۔ مثلاً **ھیئت پرستی**، **زوال پرستی**، **تحریف پسندی** یا **لبرل ازم** وغیرہ۔ اس اصطلاحات کا یہ رول موضوعاتی جارگن (کے رول سے) مماثل تھا۔ اس نے فلاں یا فلاں دور کے اوصاف کی نشان دہی کی۔ وہ **کامریڈس** جو یہاں موجود ہیں، انھوں نے یہاں آنے کے بعد سے یہ اندازہ یقیناً لگا لیا ہوگا کہ وہ ادب جسے ہم زوال پرست کہتے ہیں، اس کی بابت صحیح معنوں میں ایک جدلیاتی منزل تک ہم پہنچ گئے ہیں اور یہ کہ ہم نے یہ سمجھ لیا ہے کہ نظریاتی جدوجہد انکار میں نہیں بلکہ مزاحمتوں پر قابو پانے کے عمل میں مخفی ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہاں تاریخی حالات ہمارے لیے سازگار ہیں۔ ہم اس سکہ بند کلیشے کو رد کرنے میں کامیاب رہے ہیں جس کے مطابق **آواں گارد** رجعت پسندانہ سیاست کے مترادف ہے۔ یہ حالات فی نفسہٖ چیکوسلواکین **آواں گارد** کی تاریخ ہیں۔ میں اپنے دوستوں کا دھیان اس طرف موڑنا چاہتا ہوں کیوں کہ **آواں گارد** پر بین الاقوامی مباحث ہیں اور سب سے زیادہ **اطالویوں** اور **لوکاچ** کے مابین چیکوسلواکین **آواں گارد** ایک اہم مثال فراہم کرتا ہے۔ اولاً اس لیے کہ یہ **آواں گارد** اسے خواہ **سررئیلزم**، **سمبلزم** سے جوڑا جائے یا اس کی خاکہ بندی سے انکار کر دیا جائے۔ کمیونسٹ پارٹی سے قریبی ربط رکھتا ہے۔ ثانیاً چوں کہ چیکوسلواکین **آواں گارد** کی سب سے بڑی شخصیتوں نے اس امر کا اظہار کیا ہے کہ **آواں گارد** کو حقیقت پسندی کی ایک مطلق اینٹی تھیسس کے طور پر

دیکھنا مہملیت ہے۔ محض انہی کی بدولت یہ پتہ چلا کہ جدید فن کے گہرے میلانات کی وساطت سے، فن کی اس نوع تک کیوں کر پہنچا جا سکتا ہے جو دنیا کا احاطہ اس کی تمام تر کلیت کے ساتھ کر سکتی ہے۔

ایک پچھلے انٹرویو میں **سارتر** نے **البیئر کامیو** کے ناول کا ذکر کیا ہے۔ اس واقعے پر وہ کچھ حیران ہوئے تھے کہ ہمارے ملک میں اس کتاب کا خیر مقدم اتنے پُر جوش انداز میں ہوا۔ میرا خیال ہے کہ اسی سے ہماری صورتِ حال کی نشان دہی ہوتی ہے۔ ادعائیت کے خلاف جدوجہد میں ہم اکثر بغیر کسی شرط کے ہر اس بات کی مدافعت کے نقطے تک جا پہنچے جس بات سے **ادعائیت پرستوں** نے انکار کیا۔ تاکہ ان تمام تخلیقات کی اشاعت اور تقسیم کے عمل کو تیز تر کیا جا سکے۔ آج اس کا نتیجہ ایک خاص طرح کی **انتخابیت پسندی** ہے۔ ہمارے ملک میں اس وقت جب مغربی ادب کو بس 'مسترد' کر دیا گیا، اس ادب کی سچی تنقید کا وجود نہیں تھا، یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات، حتیٰ کہ آج بھی، جب ہم اسے پڑھتے ہیں تو ہمارا رویہ، چاہے تحسین آمیز ہو، یا تنقیصی، اس تنقیدی میلان کا بہت کم اظہار کرتا ہے۔

اس واقعے میں ایک متناقضانہ پہلو بھی شامل ہے کہ (آج) ہم اُنہی **ژاں پال سارتر** کے تنقیدی کارناموں میں سوچ کو غذا پہنچانے والی باتیں پاتے ہیں، جنھیں اب سے پہلے ہمارے ملک میں یہ کہہ کر رد کر دیا گیا تھا کہ وہ ایک **بورژوا** ادیب ہیں اور ان کے یہاں **مارکسزم** سے **اشتراک** کا کوئی عنصر نہیں ہے۔ میں اس وقت علی الخصوص امریکی ناول کی نظریاتی اور اسلوبیاتی بنیادوں کی بابت ان کے بیانات یا **البیئر کامیو** کے مضمون یا ان کے **فاکنر** والے مضمون کے بارے میں سوچ رہا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ اس طرح **سارتر**، ان تمام افکار اور تخلیقات کے ضمن میں ہمیں ایک خاصا ستھرا تنقیدی رویہ اپنانے میں مدد دیتے ہیں جن پر **عہدِ ادعائیت** کے خاتمے کے بعد، آج ہم اپنے دروازے کھول دینا چاہتے ہیں۔

ارنسٹ فشر

میں زوال پرستی کے سوال سے متعلق دو اور باتیں کہنا چاہوں گا۔ ہم زوال پرستی کی بنیادی شکلوں میں سے ایک یعنی کلیشے کے ذریعہ فن کی بربادی کے پہلو کو فراموش کر بیٹھتے ہیں یا مجھے کچھ ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔

دوسری تصویروں میں سماجی صورتِ حال نیز ایک خودنما، زرق برق اقلاف کے مابین جو

نسوانی پیکر کے لیے ندیدے پن کے ساتھ مضطرب دکھائی دیتا ہے۔

اس کا وہ روپ ہے جس نے سچائی کی جگہ لی ہے اور جسے میں زوال پرست تصور کرتا ہوں۔ جرمنی میں زوال پرستی نے اپنا اظہار ایک دوسری شکل میں کیا۔ میرے خیال میں وہاں **سامراجی زوال پرستی** کی علامت ان یادگاروں کی شکل میں سامنے آئی جو اپنی دکھاوے کی سادگی اور تعمیری ڈھونگ پن کے ساتھ جنگ کا جشن مناتی ہیں۔

یہ دونوں مثالیں ظاہری شکل اور باطنی صداقت کے اختلاف کو نمایاں کرتی ہیں اور ان معاشروں کی تمجید کرتی ہیں، جن کا مقدر نا کامی تھی۔ زوال پرستی کا مفہوم یہی ہے۔ ہم اکثر یہ بھول جاتے ہیں کہ زوال پرستی صرف اخراج بشریت، یا بہیمیت کی طرف مراجعت یا صداقت سے فرار کی بنیادوں پر نہیں بلکہ ان سب سے زیادہ ہیر پھیر، عدمِ خلوص اور چاپلوسی کی خصلت سے پہچانی جاتی ہے۔

مکمل تردید کے سوال پر چند اور لفظ کہوں گا۔ میں کسی بھی حالت میں اس خیال کی تشہیر کے حق میں نہیں ہوں کہ ہمیں نفی مطلق کی نمائندگی کرنے والی چیزیں خلق کرنی چاہئیں، بلکہ میں تو **بیکیٹ** یا اس جیسے کسی دوسرے (شخص) کی مطلب اور اخلاقی سلبیت کو اس سطح پر رکھنے کی انتہائی شدید مخالفت کروں گا جو خالص زوال پرستی کی سطح ہے اور جو اس کا راگ الاپتی ہے جو دیوالیہ ہے۔ میں یہ قطعاً نہیں کہتا کہ یہ مطلق منفیت غالب فنی میلان بن جائے لیکن میں یہ یقین رکھتا ہوں کہ ہمارے کلچر پر **بیکیٹ** کے اثر کا انحصار ہم پر ہمارے رویوں پر اور ہماری تنقیدی فہم پر ہے۔ ہمیں ایسے فن کاروں اور ادیبوں کو جو **اخراج بشریت**، **درندگی**، **جارحیت**، **فحاشی** اور **زوال پرستی** کے تمام مظاہر کا گن گاتے ہیں اور اس سے بھی زیادہ ان لوگوں کو جو ضمیر رکھتے ہوئے بھی بے نیاز رہتے ہیں۔ **بیکیٹ** جیسے ادیبوں سے الگ کر کے دیکھنے کی عادت ڈالنی چاہیے، جو اس سب کو شدید مایوسی کے عالم میں مسترد کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں ہمیں ان لوگوں کو زوال پرست نہیں سمجھنا چاہیے جو زوال پرستی کو موضوع بناتے ہیں۔ بلکہ انھیں جو خود کو اس کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔

ژاں پال سارتر

میں بس دو چار لفظ اور کہوں گا۔ میں اب بھی اس بات پر قائم ہوں کہ زوال پرستی کی خانہ

بندی فضول ہے۔لیکن دوسری اصطلاحیں جو یہاں استعمال کی گئیں مثلاً **قنوطیت**، **اخراج بشریت** وغیرہ وغیرہ۔ یہ بہتر ہیں اور **مسٹر فشر** نے جو کچھ کہا، میں اس سے پوری طرح متفق ہوں، کیوں کہ ابھی ابھی ہم نے یہ وضاحت کی ہے کہ زوال پرستی کا تصور مجموعی طور پر معاشرے سے یکسر الگ اور اس کے سیاق میں بے محل ہے۔ یہ کہ تصور جس کا اطلاق حلقوں پر بلکہ افراد پر کیا جاتا رہا ہے۔معاشرے میں ایک مخصوص اور بحرانی صورتِ حال کا زائیدہ ہوتا ہے۔اس کے علاوہ ہم نے یہ تشریح بھی کی ہے کہ زوال پرستی کو صرف ایک جدلیاتی نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جا سکتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر ہم مثال کے طور پر **بودلیر** کو زوال پرست کہتے ہیں تو یہ اسی کے ساتھ ساتھ مستقبل کے ایک وسیع میدان کا تمہیدی نقطہ بھی ہے کیوں کہ اس کے بعد کی تمام تر شاعری نے اس سے کچھ نہ کچھ اخذ کیا ہے۔

اس اجلاس کو تمام کرنے کی ذمہ داری میری نہیں تاہم میں آپ کے سامنے دوبارہ آپ کا شکریہ ادا کرنے کے لیے آیا ہوں۔میں آپ سے یہ کہنا چاہوں گا...اور یہ رسمی تشکر کا حصہ نہیں ہے کہ ایک مشرقی (مشرقی یورپی) ملک میں یہ پہلا موقع ہے جب میں نے **سوشلسٹوں** اور پارٹی اراکین سے اتنی مفید گفتگو کی ہے۔ یہ ایک ایسی گفتگو ہے جس میں نقاطِ نظر، ایک دوسرے سے اس درجہ قریب ہیں کہ ان میں اگر اختلافات ہیں بھی تو ان پر دلچسپ بحث ہوگی۔ یہ پہلا موقع ہے جب میں نے **مارکسزم** کو ایک نئی زندگی دینے کی تمنا، اس کی نظریاتی توانائی کی بحالی اور اسی کے ساتھ ساتھ **مارکسزم** کے اساسی اصولوں کی حفاظت کے عزم کا مشاہدہ کیا ہے، یہی وہ بات ہے جس نے مجھے حیران کیا، جس نے مجھے اعتماد بخشا، کیوں کہ میرے نزدیک ہماری تنہا امید اُنہی بحثوں میں ہے۔ مجھے یقین ہے کہ مغرب سے مصالحت ہلاکت آفریں نہ ہوگی کہ اساسی اصول ہمارے لیے بھی اتنے ہی ضروری ہیں جتنے کہ آپ کے لیے اور یہ کہ یہ بحثیں نتیجہ خیز اسی سبب سے ہیں کہ ہم نے آزادانہ اپنا اظہار کیا اور اسی لیے میں آپ سب کا شکریہ ادا کرنا چاہوں گا۔

(ترجمہ)

خدا اور موت کے بارے میں مکالمہ

خالد سہیل

- ژاں پال سارتر
- سیمون دی-بود

سیمون دی بود: موت کی طرف تمہارا رویہ بہت متین اور پُر وقار لگتا ہے۔

سارتر: مجھے تو موت محرومیوں کا ایک سلسلہ لگتی ہے۔ تم جانتی ہو کہ ایک زمانے میں، میں شراب بہت پیا کرتا تھا۔ وہ میری زندگی کی مسرتوں میں سے ایک تھی اور ہر شام جام کی نظر ہو جایا کرتی تھی۔ میں اس مسرت سے محروم ہو گیا۔ مجھے ڈاکٹروں نے پینے سے منع کر دیا۔ میں نے ڈاکٹروں کے علم کو شک کی نگاہ سے دیکھا لیکن ان کے حکم کی تعمیل کی۔ شراب کی طرح اور بھی بہت سی چیزیں میری زندگی سے لے لی گئیں۔ میں ان سے محروم ہو گیا اور جس لمحے میں زندگی کی تمام چیزوں سے محروم ہو جاؤں گا وہ موت کا لمحہ ہو گا۔

میری زندگی آج کل اتنی آرام دہ نہیں ہے جتنی دس برس بیش تر تھی۔ اس کے

باوجود میں موت سے خائف نہیں۔ میرے نزدیک وہ فطری عمل ہے۔ اس کے مقابلے میں مجھے اپنی زندگی ایک سماجی وثقافتی عمل نظر آتی ہے۔ موت فطرت کی طرف لوٹ جانے کا عمل ہوگا جس کا میں پہلے بھی ایک حصہ تھا۔

پچھلے چند برسوں کو نظر انداز کرتے ہوئے جس میں، میں تھکاوٹ محسوس کرتا رہا۔ میری زندگی کا بیش تر حصہ تیس سال سے پینسٹھ سال کی عمر تک، بہت فعال رہا۔ ان برسوں میں میں نے اپنی زندگی کا پورا پورا فائدہ اٹھایا اور ان خیالات کی جو مجھے عزیز تھے بہت ترویج کی۔ اس دور میں، میں نے بہت کچھ لکھا جو میری زندگی کا بنیادی مقصد تھا اور میرے بچپن کے خوابوں کی تعبیر تھی۔ میں ایسی کتابیں لکھنا چاہتا تھا، جسے لوگ پڑھیں اور جس سے وہ متاثر ہوں اور میں اس میں کامیاب رہا۔ میں ان لوگوں میں سے ایک نہیں بننا چاہتا جو مرنے سے پہلے کہتے ہیں: ہماری زندگی بے کار گئی اگر ہمیں زندگی دوبارہ ملتی تو ہم اسے کسی اور طرح گزارتے۔

سیمون دی بود: کیا روح کی ابدی زندگی کا خیال۔ جیسا کہ عیسائی ایمان لاتے ہیں۔ تمہارے ذہن سے گزرا۔

سارتر: مجھ خیال تو گزرا ہے لیکن ایک فطری عمل کی طرح۔ مجھے یہ سوچنے میں دقت ہوتی ہے کہ ایک دن 'شعور' نہیں رہے گا۔ لیکن ایک ایسے شخص کی طرح جو خدا، اور آسمانی چیزوں کو نہیں مانتا میں حیات بعد الموت کا قائل نہیں۔ سوائے اس زندگی کے جو انسان کو معاشرے میں مرنے کے بعد بھی ملتی ہے۔

سیمون دی بود: تمہاری دہریت کا آغاز کیسے ہوا؟

سارتر: جب میری عمر آٹھ یا نو سال کی تھی اس وقت بھی میرا رشتہ خدا سے ایسا ہی تھا جیسا کہ ایک ہمسائے کا دوسرے ہمسائے سے ہوتا ہے نہ کہ مالک وخادم کا رشتہ۔ وہ میرے قریب موجود تھا اور کبھی کبھار اس کا اظہار ہو جاتا تھا وہ وقتاً فوقتاً مجھ پر نگاہ رکھتا تھا لیکن یہ سب کچھ میرے لیے مبہم تھا۔

میں ان دنوں اپنے والدین کے ساتھ رہتا تھا اور ہر صبح ہمسائے کی لڑکیوں کے ساتھ ٹرام میں جایا کرتا تھا ایک دن میں اُن کے گھر کے باہر کھڑا انتظار کر رہا تھا کہ میرے ذہن میں یہ خیال آیا کیا دھچکا سا لگا۔ میں نے اپنی ذات سے کہا: "لیکن خدا موجود نہیں ھے۔" مجھے یقین ہے کہ اس سے پہلے بھی میرے ذہن میں خدا کے بارے میں بہت سے سوال آئے ہوں گے اور میں نے اپنی ذات کے لیے ان کے جواب تلاش کرنے کی کوشش کی ہوگی۔ لیکن اس دن ایک وجدانی کیفیت میں، میں نے فیصلہ کیا: "خدا موجود نہیں ھے۔" اس وقت میری عمر تقریباً گیارہ برس کی تھی۔ وہ دن اور آج کا دن۔ تقریباً چالیس برس کا عرصہ گزر گیا میں نے اپنی ذات سے خدا کے بارے میں دوبارہ سوال نہیں کیا۔

سیمون دی بود: اس فیصلے نے تمہاری زندگی کو کس طرح متاثر کیا؟

سارتر: بچپن میں تو کوئی زیادہ فرق محسوس نہیں ہوا۔ میں **کیتھولك چرچ** کے تو کبھی بھی قریب نہیں تھا۔ میں نہ تو اس فیصلے سے پہلے کبھی **گرجے** گیا نہ بعد میں۔ اس لیے میری روزمرّہ زندگی میں زیادہ فرق نہ آیا۔ مجھے کبھی یاد نہیں پڑتا کہ میں اس بات سے حیران یا غمگین ہوا ہوں کہ خدا موجود نہیں ہے۔ میرا خیال تھا کہ وہ ایک کہانی تھی جو مجھے بتائی گئی تھی اور جس پر لوگوں کا ایمان تھا میرے لیے وہ کہانی جھوٹی تھی چوں کہ میرا خاندان ایمان والوں کا گھرانہ تھا اس لیے میرا دہریوں سے کوئی واسطہ نہیں تھا۔

سیمون دی بود: جب تم جوان ہو گئے اور **پیرس** آئے تو کیا تمہاری دہریت میں کچھ فرق آیا اس کی بنیادیں کبھی متزلزل ہوئیں یا کیا اس میں تقویت پیدا ہوئی۔

سارتر: تم یہ کہہ سکتی ہو کہ اس میں تقویت پیدا ہوئی اور **نزاں** سے گفتگو کے بعد میری دہریت حقیقت پسند بنتی گئی۔ شروع میں جب میں نے خدا کے وجود سے انکار کیا تو ایسا لگا کہ ایک روحانی خلا پیدا ہو گیا ہو۔ وہ ایک خیالی تجربہ تھا جس کا حقیقی دنیا گلیوں، بازاروں، لوگوں سے کوئی متعلق نہ تھا لیکن آہستہ آہستہ **نزاں** سے طویل گفتگو اور اپنی سوچ بچار کے بعد میرے ذہن میں میری زندگی اور ماحول کا نیا تصور اور نظریہ ابھرا میرے ذہن

سے اس خدا کا تصور جس سے میری بہشت میں ملاقات ہوگی۔ ہمیشہ کے لیے محو ہوگیا۔ مجھے ہر چیز نظر آنے لگی اور انسان تنہا نظر آنے لگا تنہا لیکن یقینی۔

سیمون دی بود: تم نے ایک جگہ کہا تھا کہ دہریت کو قبول کرنے کے لیے تمہیں بہت محنت کرنی پڑی تھی اس سے تمہارا کیا مطلب تھا؟

سارتر: دہریت کے ایک خیالی اور مثالی تصور سے عملی اور مادی تصور کا سفر خاصا لمبا اور جاں گُسل تھا کسی کے نہ ہونے سے اس دنیا کے موجود ہونے کا تجربہ۔ اس موجودیت کا نیا احساس اور ایمان جس کے لیے کسی آفاقی طاقت کی ضرورت نہیں۔ ایک طویل تجربہ تھا۔ یہ الگ بات کہ اس مادے میں آفاقیت موجود رہتی ہے۔

سیمون دی بود: کیا تمہارا مطلب ہے کہ اگر انسان خدا پر ایمان نہ لائے پھر بھی وہ دنیا اور زندگی کے بارے میں ایک نظریہ رکھتا ہے۔

سارتر: اگر کوئی شخص خدا پر ایمان نہیں لاتا پھر بھی خدا کا تصور اس کی شخصیت کا حصہ رہ سکتا ہے جس سے وہ دنیا کو دیکھ سکتا ہے اور اس میں آفاقیت تلاش کر سکتا ہے۔

سیمون دی بود: مثال کے طور پر کیسے؟

سارتر: یہ تجربہ ہر شخص کے لیے جداگانہ ہے۔

سیمون دی بود: تمہارے لیے ذاتی طور پر کیسا ہے؟

سارتر: جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے میں اپنے آپ کو ایک مٹی کا تودہ نہیں سمجھتا۔ مجھے کسی نے سوچا ہوگا اور بلایا ہوگا اور میں جب خطوط پر سوچتا ہوں تو میرا ذہن خدا کی طرف چلا جاتا ہے۔ یہ خیال میرے بہت سے اور خیالوں کی نفی کرتا ہے لیکن میرے ذہن میں تیرتا رہتا ہے اور اکثر اوقات بہت مبہم رہتا ہے۔

سیمون دی بود: تمہاری نگاہ میں خدا پر ایمان نہ لانے سے تمہیں کیا فوائد ہیں؟

سارتر: خدا پر ایمان نہ لانے سے میری آزادی مضبوط اور مستحکم ہوگئی ہے اور میں اپنی ذات کو بہتر طور پر جان سکا ہوں۔ یہ میری زندگی کے لیے بہت اہم تھا۔ اس تصور سے میرے تعلقات باقی لوگوں سے بھی بلا واسطہ ہو گئے ہیں۔ انسان کا دوسرے انسان سے رشتہ

خدا کے بغیر مجھے اپنے ہمسائے سے محبت کرنے کے لیے خدا کے وجود کی ضرورت نہیں۔

میں نے خود اپنی زندگی کو نئے انداز میں پرکھا ہے۔ میں اپنی زندگی سے شرمندہ نہیں ہوں۔ میں جانتا ہوں کہ میری زندگی کا زیادہ حصہ باقی نہیں رہا۔ لیکن میں جانتا ہوں کہ میں خدا کا مقروض نہیں ہوں۔ میں جب اپنی مرضی کی زندگی پر نگاہ دوڑاتا ہوں تو مجھے سکون اور اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔

جب انسان ایسے لوگوں کے ساتھ زندگی گزار لے اور قریب رہے جو خدا پر ایمان رکھتے ہوں تو خدا کا احساس بالکل ہی ختم ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر تم اور میں ایک طویل عرصے سے ایک دوسرے کو جانتے ہیں۔ ہم نے اس موضوع پر زیادہ گفتگو نہیں کی۔

سیمون دی بود: نہیں کبھی نہیں۔

سارتر: اس کے باوجود ہم زندہ رہے ایک دوسرے کو اور اپنے ماحول کو سمجھنے کی کوشش کی اور اس سے حتیٰ الامکان استفادہ کیا۔

اسلوبیات کے لسانی پہلو: جدید مباحث

رضیہ سلطان جان

اسلوب اور اسلوبیات پر اس قدر مباحث سامنے آتے ہیں اور اتنی تعریفیں جمع رہتی ہیں کہ ان کو سامنے رکھ کر سوائے خلطِ مبحث کے اور کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ **منظر عباس نقوی** نے 'اسلوبی مطالعے' میں اس کے چند پہلوؤں کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور **عطش درانی** نے اپنے مضامین میں اسلوبیاتی انتخاب اور لسانیات پر کچھ بحثیں کی ہیں۔ تاہم اسلوبیات کے لسانی مسائل پر ابھی بہت کچھ کہنا باقی ہے۔

نارنگ نے اسلوبیات کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اسلوب پر جو روشنی ڈالی ہے، وہ اسلوبیاتی انتخاب ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ ان کے نزدیک:[1]

> شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی
> آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی

آزادی کا استعمال شعوری بھی کرتا ھے، غیر شعوری بھی اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند وناپسند، صنف یا ھیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کا بھی دخل ھوسکتا ھے یعنی تخلیقی اظہار کے ممکنہ امکانات جو وجود میں آچکے ھیں اور جو وقوع پذیر ھوسکتے ھیں، ان میں سے کسی ایك کا انتخاب کرنا (جن کا اختیار مصنف کرے) دراصل اسلوب ھے۔

عطش درانی نے اپنے مضمون[۲] 'اسلوب اور اسلوبیاتی انتخاب' میں اسلوب کے بارے میں تمام تعریفوں کا لب لباب یوں بیان کیا ہے:

اسلوب تو لفظ ھے یا معنی۔ اچھے اور بُرے اسلوب کی تخصیص بھی ملتی ھے اور کامیاب اور ناکام اسلوب کی اصطلاحیں بھی سامنے آتی ھیں۔ ادبی تنقید میں اس طرح کے اقداری فیصلے عام ھیں۔ مثلاً اسلوب کے بارے میں 'سادہ'، 'بے تکلف'، 'موزوں'، 'شگفتہ'، 'زعفرانی'، 'خوبصورت'، 'مرصع'، 'مسجع' وغیرہ الفاظ اردو کے تنقیدی سرمایے میں موجود ھیں، لیکن یہ اسلوب کا معروضی اور سائنٹفك تجزیہ کرنے میں ناکام ھیں۔ ایسے تمام الفاظ اپنے اندر موضوعی مفھوم رکھتے ھیں۔ ڈاکٹر گوھر نوشاھی نے اکثر ایسی تعریفات پر یہ فیصلہ صادر کیا ھے کہ اسلوب تحریر کا یا فن پارے کی

انفرادیت کا نام ھے جس کا تخلیقی عمل ایك
منفرد شخصی ادراك اور مخصوص ژوف نگاھی
کا احاطه کرتا ھے۔ [۳]

عطش درانی کے نزدیک اسلوب میں جب بھی لفظ اور معنی کے رشتے کی بات چھڑے گی، اس کا مطالعہ لسانیات کا حصہ بن جائے گا۔ یہاں موضوعی اور اقداری فیصلے کام نہیں دیتے اور نہ ذوق اور وجدان کی بنا پر فیصلے ہوتے ہیں۔ اچھے اور بڑے کی تخصیص بھی یہاں نہیں ہوتی اور اسلوب کی کامیابی اور ناکامی کا لسانیات سے کوئی تعلق نہیں۔ لسانیات میں اسلوب کا مطالعہ زبان کی ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے ہوتا ہے۔ [۴]

چنانچہ اکثر تعریفات اقداری اور موضوعی قرار دے کر لسانیات کے لیے جگہ خالی کر دیتی ہیں اور صرف **کینتھ**، **بروکس** اور **رابرٹ پن وارن** کی تعریفیں قابلِ توجہ رہ جاتی ہیں، جن میں اسلوب کو 'انتخاب' کا نام دیا گیا ہے۔ ان کے نزدیک اسلوب لفظوں کے انتخاب اور ترتیب کا نام ہے اور یہ مسئلہ زبان کی ساخت اور ہیئت کا مسئلہ ہے۔ لہٰذا، اسلوب اپنے وسیع مفہوم میں لازماً ہیئت ہی کا دوسرا نام ہے۔

انکوسٹ نے اپنے مضمون *On Definig Style* میں انتخاب کے مسئلے کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ انتخاب سے مراد متبادل اظہارات کے درمیان انتخاب سے ہے۔ جو ایک بات کو مختلف طریقوں سے کہنے یا ایک ہی مفہوم کو مختلف انداز میں ادا کرنے کا دوسرا نام ہے۔ امریکی ماہرِ لسانیات **ہاکٹ** نے اسی بات کو یوں بیان کیا ہے: [۵]

ایك ھی بیان کے دو کلمے جن سے تقریباً ایك ھی
معنی مراد ھوں لیکن جو اپنی لسانیاتی ساخت
میں مختلف ھوں، به اعتبار مختلف کھے جائیں
گے۔

گوہر نوشاہی لفظ اور معنی کی بحث کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہوئے لکھتے ہیں: [۶]

لفظ کو معنی پر ترجیح دینے سے ایك فائده بھی

ھوا، اور وہ یہ کہ لسانی اشاروں کا دائرہِ عمل مضبوط ھوگیا۔ فن کاروں نے جذبات کے بجائے لفظوں کی ظاھری شکل وصورت سے تاثر پیدا کرنے کے تجربے کیے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ لفظ بجائے خود ایك ایسی شخصیت بن گیا جس کے سامنے جذبہ یا تجربہ تو درکنار بعض اوقات خود فن کار بھی دم نھیں مارسکتا تھا اور فن کار اس بات پرمجبور تھا کہ وہ لفظ کے ساتھ مفاھمت کرے اور جذباتی سطح کے بجائے ذھنی اور عقلی سطح پر اسے قبول کرے۔ چنانچہ اردو اور فارسی شاعری میں ھمیں لفظی علاقوں کے دوراز کار تلازمات نظر آتے ھیں اس کی مثال شاید ھی کسی دوسرے ادب میں ملے گی۔

لفظ کے تابع فن کاروں نے الفاظ کو موثر ثابت کرنے کے لیے جن چیزوں کا سہارا لیا ان میں خطابت، زورِ بیان اور موسیقی بالخصوص قابلِ ذکر ہیں، خطابت میں جن چیزوں کو ضروری قرار دیا گیا وہ تھیں وضع کاری، تراکیب، الفاظ کے جوڑے اور لف ونشر وغیرہ۔ زورِ بیان کے اجزا میں کنایہ، اشارہ، تشبیہ وتمثیل اور مبالغہ ضروری قرار دیے گئے۔ لیکن ان تلمیحات اور کنایات میں اس بات کو یکسر فراموش کر دیا گیا کہ نئی تلمیحات دراصل نئے مفہوم کے ساتھ آتی ہیں جو برسوں پہلے ہمارے لاشعور کا جزو بن جاتے ہیں۔ ایسے مطالب جو اظہار کے لیے الفاظ نہیں پاتے ایک ہی مرتبہ ہمارے شاعرانہ ذہن میں گونج اٹھتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کے ہاں اسلوب کا عمل اور لفظ کا ادراک لاشعور سے کوئی تعلق نہیں رکھتا تھا۔ یہ تو ایک میکانیکی عمل تھا جس کے تحت شمع کا لفظ اگر آتا ہے تو اس کے ساتھ دل گدازی، نوحہ گری، پروانہ سوزی اور نہ جانے کون کون سے تلازمات آتے تھے اور بعض اوقات تو یہ دوراز کاری اس قدر Abnormal ہوجاتی تھی کہ مگس کو باغ میں جانے کی ممانعت ہوئی تھی۔ موسیقی کے متن میں

وزن، ہم مخرج حروف، آہنگ وصورت وغیرہ کو شعریت کا ضامن قرار دیا جاتا تھا۔

عطش درانی اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں:

الفاظ کی سطح پر اسلوب دراصل انتخاب کا نام
ھے، تلازم معانی ھو یا صوتی آھنگ ھر مقام پر
انتخابِ الفاظ ھی فن کار کا ساتھ دیتا ھے۔ [۷]

اسلوبیاتی انتخاب الفاظ کی سطح پر بھی ممکن ہے اور صوتی، حرفی اور قواعدی سطح پر بھی۔ نیز **انتخاب** غیر اسلوبیاتی بھی ہوسکتا ہے۔ یہ مسئلہ دراصل مترادفات کے استعمال کا مسئلہ ہے۔ ہوسکتا ہے دو یا دو سے زیادہ مترادفات ایک جیسا مفہوم ادا کرتے ہوں لیکن ان میں ایک یا زیادہ مترادفات اپنے استعمال میں غیر اسلوبیاتی ہوں۔ مثلاً یہ جملے دیکھیے:

۱۔ **بارش ھورھی ھے۔**

۲۔ **آپ بیٹھیے، میں ابھی آیا۔**

۳۔ **سورج غروب ھوتے ھی ھر طرف اندھیرا چھاگیا۔**

ان جملوں کا مفہوم مندرجہ ذیل جملوں میں ملاحظہ ہو:

۱۔ **پانی برس رھا ھے۔**

۲۔ **آپ تشریف رکھیے، میں ابھی حاضر ھوا۔**

۳۔ **آفتاب غروب ھوتے ھی ھر سو تاریکی پھیل گئی۔**

ان میں پہلی قسم کے جملے غیر اسلوبی قرار پاتے ہیں، لیکن دوسری قسم کے جملوں کو اسلوب کی ذیل میں لایا جاتا ہے۔ حالانکہ **بارش ھونا، یا پانی برسنا، بیٹھنا یا تشریف رکھنا، آنا یا حاضر ھونا۔ سورج یا آفتاب۔ اندھیرا یا تاریکی** میں سے کوئی بھی لفظ یا روزمرہ غیر ادبی نہیں لیکن ان کا انتخاب اور استعمال انھیں اسلوب کی سند دلاتا ہے۔

نارنگ کے نزدیک قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا بلکہ لفظ کلمہ، ہیئت، سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ گویا قاری کا ذہنی ردعمل کلی ردعمل ہوتا ہے۔ جزوی نہیں۔ اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن نہیں۔ [۸]

منظر عباس اسلوب کی دو قسمیں قرار دیتے ہیں: [9]

> نثری اسلوب اور شعری اسلوب نثری اسلوب وہ ھے جس کا تعلق بنیادی طور پر ادائے خیالات سے ھو اور شعری اسلوب وہ ھے جو اظھار جذبات کے لیے مخصوص ھے۔ ادائے خیال سے مراد یہ ھے کہ مصنف کے ذھنی تجربات بے کم وکاست قاری کے ذھن تك منتقل ھوجائیں۔ اسی عمل کو اصطلاحی زبان میں ابلاغِ خیال کھتے ھیں۔

اسلوبیات اور لسانیات کے حوالے سے ہمیں متنی تجزیات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ **اردو** میں ایسے تجزیے **عطش درانی** پیش کر رہے ہیں۔ وہ اپنے تجزیاتی مقاصد کے لیے تین بنیادی اصطلاحیں **سانچا** (*Register*) **کینڈا** (*Genre*) اور **محضر** (*Discourse*) استعمال کرتے ہیں۔ صورتِ حال کے حوالے سے زبان کی مختلف انواع کو **سانچا**، ثقافتی تنوع کو **کینڈا**، اور متنی یا تقریری ضروریات کو **محضر** کہا جاتا ہے۔ ان کے ابلاغ کے لیے وہ ایک اصطلاح **توسل** (*Mediation*) بھی استعمال کرتے ہیں۔

ان کے نزدیک [10] لوگوں کی مختلف ضرورتوں کے لیے زبان کا سانچا مختلف ہوتا ہے، کسی محبوب کے ساتھ گفتگو کا سانچا بچے کی گفتگو سے مختلف ہوگا، اسی طرح وکیل سے بات کرتے ہوئے زبان کا سانچا اور ہوگا اور تدریس کے دوران میں اور ہوگا۔ ان کے سانچوں کا اطلاق یوں تو صرف بول چال کی زبان پر ہوتا ہے لیکن اسے ہم تحریروں پر بھی منطبق کر سکتے ہیں۔ مثلاً کاروباری مراسلے کی زبان، سبزی والے کو بھیجی جانے والی پرچی کی زبان، اشتہار کی زبان اور قانونی نوٹس کی زبان سب مختلف سانچوں میں ڈھلی ہوں گی۔ بعض اہلِ قلم انھیں طرزِ بیان یا اسالیب کا نام بھی دیتے ہیں اور **کینڈے** کا بھی لیکن یہاں اصطلاح کو معیاری بنانے کے لیے انھوں نے سانچے کے لفظ کو علمی ادبی تحریروں کے حوالے سے استعمال کیا ہے۔ اس لیے کہ سبزی والے اور دودھ والے کو بھیجی ہوئی پرچی کا سانچہ **اسلوب**

(*Style*) نہیں کہلا سکے گا۔ اس انداز کو طرز یا کینڈا (*Genre*) ہی کہا جا سکتا ہے۔ **اردو** میں وضع کے حوالے سے اس کا مترادف لفظ **کینڈا** ہی موزوں ہوگا۔ اگرچہ **ناول، شاعری** اور علمی مضامین کے اسالیب بھی **کینڈے** کہلائیں گے۔ لیکن **ناول** کا اسلوب **ناول** کے مختلف طرزِ تحریر کو کہا جائے گا۔ **بارٹن** جیسے ماہرِ خواندگی نے بھی اسے اسلوب کا اختلاف قرار نہیں دیا۔ یہ صنف کا اختلاف بھی نہیں۔ **ناول** اور **افسانہ** مختلف اصناف ہیں لیکن ایک ہی ادیب کے ایک **ناول** کا **کینڈا** دوسرے سے مختلف ہوگا۔ جب کہ ان کا اسلوب یکساں ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بحث بھی قابلِ توجہ ہے جو **سانچے** اور **کینڈے** کے ضمن میں ہمارے سامنے آئی ہے، وہ سانچے کا رسمی اور غیر رسمی یا تحریری بول چال ہوتا ہے۔ **بارٹن** کے خیال میں بول چال سے تحریر کی زبان کی طرف آتے ہوئے ہم بیان کا سانچہ بھی بدل ڈالتے ہیں۔ اور پھر اس کے مختلف استعمالات میں زبان کا **کینڈا** بھی بدل جاتا ہے۔

کچھ یہی صورت تحریری زبان کے **کینڈے** کی ہے۔ خاص طور پر جب ہم **ناول** کے بارے میں گفتگو کریں تو ہمارا **کینڈا** شاعری کے متعلق بات چیت سے مختلف ہوگا۔

زبان کے **کینڈے** تحریری، سماجی ریت، ثقافت اور لکھنے والے کے مقاصد سے متعلق اور مربوط ہوتے ہیں۔ اس لیے ان میں تحریری مقاصد کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اس قسم کا ایک مباحثہ حال ہی میں **اسٹریلیا** میں ہوا جس میں زبان کے **کینڈے** کے تنوع پر بحث سامنے آئی۔ **میکائیل ہالیڈے** (*Halliday*) اور دوسرے کئی محققین بھی **کینڈے** کا **انداز** (*Approach*) پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ تدریس سے متعلق اس قسم کی ایک عمدہ بحث **کیرنے** (Carney) نے ۱۹۹۲ء میں کی ہے، جو قابلِ توجہ ہے۔ خیر یہ بحث کچھ بھی ہو اور اسے کسی بھی اصطلاح (طرزِ اسلوب یا **کینڈے**) سے پکارا جائے، ایک بات واضح ہے کہ زبان کے یہ انداز ایک دوسرے سے جدا، اور ممیّز ہوتے ہیں۔ کسی صورتِ حال کے مطابق زبان کے اختلافات کو **سانچا** اور کسی ثقافت کے مطابق زبان کے اختلاف کو **کینڈا** کہیں گے۔

سانچے اور **کینڈے** کے علاوہ ایک اور پہلو بھی قابلِ توجہ ہے جسے **عطش درانی** اظہاری مجموعے، طرزِ بیان یا **محضر** (*Discourse*) کا نام دیتے ہیں۔ سانچے اور **کینڈے** کے حوالے سے زبان کے وسیع تر استعمال کو طرزِ بیان یا **محضر** کہا جاتا ہے۔ یہاں ہم صرف تحریری یا متنی طرزِ بیان یا

محضر سے بحث کریں گے۔ یہ نہ صرف قاعدے کی ساخت بلکہ پیش کش اور زبان کے استعمال کے مختلف انداز کا نام ہے، اشتہاری زبان اور قانون کی زبان کا ان حوالوں سے اختلاف نیا **محضر** کہلاتا ہے۔ ہر نئے **محضر** میں خصوصی یا اختصاصی ذخیرۂ الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔ دراصل **محضر** کا اختلاف ذخیرۂ الفاظ اور ان کے لسانیاتی انتخاب پر منحصر ہے۔[۱۱]

اگرچہ **سانچا**، **کینڈا**، **محضر** وغیرہ عام الفاظ ہیں لیکن ان کے نزدیک **محضر** (*Discourse*) دراصل **سماجی تعامل** (*Interaction*) کا انسانی روپ ہے۔ جو مخصوص سانچے میں موزوں رویے کے استعمال پر منحصر ہوتا ہے۔ **محضر** کا یہ تصور ابھی دوطرفہ مسائل کا شکار ہے یعنی کبھی یہ سانچے کے متعلق ہوتا ہے اور کبھی کینڈے سے اور کبھی اس حوالے سے بعض مخصوص نظریات استعمال میں لائے جا رہے ہیں۔

ساختیات، **لسانیات** اور **ادبیات** کے ماہرین خواہ کوئی بھی اصطلاح استعمال کریں، یہاں ہمارے لیے اہم بات یہ ہے کہ زبان کی مختلف **ہیئتیں** (*Forms*) ہوتی ہیں۔ یعنی کوئی بھی زبان یک جنسی اور یکساں نہیں ہوتی۔ زبانیں **متنوں** (*Texts*) وجود میں لاتی ہیں۔ زبان کے بعض کینڈے (*Genres*) زیادہ قیمتی ہوتے ہیں، تحریری زبان میں یہ زیادہ معیاری اور مخصوص ہو جاتے ہیں۔ گفتگو بھی جب تحریر میں آئے گی، متن کہلائے گی اور حوالہ بن جائے گی۔ ہم اس پر تبصرہ کر سکتے ہیں، اس کا تجزیہ کر سکتے ہیں۔ اس سے قطع نظر کہ یہ کاروباری خط ہے، **ناول** ہے یا اشتہار ہے جب بھی یہ تحریر میں آتے ہیں تو انھیں دیکھا جا سکتا اور ان کی تقطیع و تشریح کی جا سکتی ہے۔

بارٹن لکھتا ہے:

> کسی متن کا حوالہ بطور مثال دینے میں ایک خدشہ بہرحال رہتا ہے کہ تمام متون ایک دوسرے سے اتنے متغیر اور مختلف ہوتے ہیں کہ ایک مثال ایسے تمام متون کی معیار بند مثال نہیں بن سکتی۔ ہر **ناول** اور انشائیے کا متن ایک دوسرے سے قدرے مختلف انداز یا کینڈے کا حامل

ھوتا ھے۔ متن کی مختلف مثالوں کے اس اختلاف
کے مزید تجزیے اور مثالوں کی یھاں گنجائش
نھیں البتہ اگر ھم فیر کلوف (Fairclough)کی
طرف رجوع کریں تو ھم متنی تجزیے کے
اصولوں تك پھنچ سکتے ھیں۔

زبان ہمارے **تجربات** (*Experiences*) کی **توسل کاری** (*Mediation*) کرتی ہے اور تحریری متن اس عمل کو قوی بناتا ہے، ذریعہ ابلاغ کے طور پر زبان کے کئی معنی ہیں۔ **عطش درانی** ان میں سے صرف تین زیرِ بحث لائے ہیں جنھیں[۱۲] تین **توسلات** (*Mediates*) قرار دیں گے۔

بنیادی سطح پر تجربے کا پہلا **توسل** خود زبان ہے۔ الفاظ کو ہم تجربات مہیا کرتے ہیں۔ دراصل یہ عمل ان کی رمز بندی، تنظیم اور یادآوری کا عمل ہوتا ہے۔ زبان الفاظ کے **توسل** سے کام کرتی ہے۔ بقول **لیکوف** اور **جانسن** (۱۹۸۰ء) زبان کے پاس استعارے ہوتے ہیں۔ جن کے سہارے ہم زندہ رہتے ہیں۔

تحریر یا مطبوعہ لفظ ہمارے تجربات کے **توسل** کا ایک ذریعہ ہوتا ہے۔ ناول، درسی کتاب، اخبار وغیرہ بہت موثر ذرائع ابلاغ ہیں۔ کسی **افسانے** میں اس کا متن حقیقت کے تجربے پر اثر انداز ہوتا اور اس کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کے اندر یہ امکان پوشیدہ ہوتا ہے کہ یہ ہمارے علم اور تجربات کو قابو میں کرسکتا ہے اور ہمارے موڈ کو بدل سکتا ہے۔ یہ ہمارے تجربات کا **توسل** بھی کرتا ہے۔ **فلم** اور **ٹیلی ویژن** کے ذرائع بھی یہی فریضہ انجام دیتے ہیں۔ ان میں دیگر خواص بھی کام آتے ہیں جو رنگ، آواز وغیرہ کے ذریعے الفاظ کو موثر بناتے ہیں۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے، لوگ صرف اسی زبان کے **توسل** سے ابلاغ کرتے ہیں، جسے وہ جانتے ہوں، خواہ یہ تحریر پر مشتمل ہو یا گفتگو پر۔ اگر ہم کسی کتاب میں محو ہو جاتے ہیں تو دراصل یہ اس کا مصنف ہوتا ہے جو ہمارے تجربات کا توصل کر رہا ہوتا ہے۔

مطالعہ کیا ہے؟ محض **توسل** کی ایک صورت۔ کیا قاری صرف وہی کچھ مطالعہ کرتا ہے جو متن میں موجود ہو یا جو کچھ مصنف اسے پڑھانا چاہتا ہے۔ ہم کسی بھی متن کے ساتھ متنوع انداز میں پیش

آسکتے ہیں۔اول جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں خواہ وہ کوئی پیچیدہ ناول ہو یا مشکل درسی کتاب، ہمیں مصنف کے مطلوبہ معانی کی تلاش ہوتی ہے، ہم اس کا مطالعہ مصنف کے ساتھ 'اتفاق' کرتے ہوئے کرتے جاتے ہیں۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہم اپنے معانی بھی شامل کرتے جاتے ہیں۔دراصل متن کے معنی ادیب، قاری اور متن کے باہمی تعامل میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔معانی متن میں نہیں ہوتے بلکہ صرف اسی صورت میں موجود ہوتے ہیں جن میں کوئی قاری متن سے معانی اخذ کرتا ہے۔دوسرے لفظوں میں قاری کا اپنا مقصد بھی معانی کا تعین کرتا ہے۔وہ بعض الفاظ یا حصوں کو پڑھنے سے انکار کرتا چلا جاتا ہے۔جو اس کے مقصد سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

مختصر یہ کہ **توسل** تین طرح سے ہوتا ہے، اول: ساخت پسندوں کے نقطہ نظر سے ہمارے تمام تجربات **توسل** کا شکار ہیں۔کوئی تجربہ براہِ راست یا بلا واسطہ نہیں ہوتا۔دوم: **سماجی تعامل** تجربات کا **توسل** کرتا ہے اور تیسرے یہ کہ متن ہمارے تجربات کا **توسل** کرتا ہے۔ان تینوں اور خاص طور پر آخری **توسل** کو بے حد اہمیت حاصل ہے۔

لیونارڈ بلوم فیلڈ (L. Bloom Field) نے پہلی بار تحقیق کی سطح پر اس بات سے انکار کیا کہ زبان محض تحریر کا نام ہے جب کہ اصل زبان تو بول چال میں ہوتی ہے اس لیے **ماہرینِ لسانیات** نے مطالعہ اور زبان میں تحریر کو نظر انداز کرنا شروع کر دیا لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد سے **جونوم چومسکی** (Noam Chomsky) کی تحقیقات سامنے آئیں تو زبان کو تحریر اور گفتگو ہر دو صورتوں میں قبول کیا جانے لگا۔یہ بھی عبوری دور تھا۔اب **نفسی لسانیاتی** (*Psycholinguistic*) دور ہے، اور یہ بہت اہم ہے۔اس کے ماہرین میں سے بھی بعض زبان کے ارتقا اور **ذریعہ** (*Process*) پر توجہ دیتے ہیں اور بعض زبان کے حاصل اور **نتائج** (*Product*) کو اہم گردانتے ہیں۔تاہم انھوں نے **ماہرینِ لسانیات** کے وجدانی نظریات کو حقیقی کوائف پر مشتمل (ٹیپ ریکارڈ کی مدد سے) تجربے میں ڈھالا اور جملے یا قواعد کے بجائے (جو صرف تحریری زبان کے تجزیے پر مشتمل ہوتے ہیں) گفتگو اور اس کی قبولیت کو معیار بنایا (جو بول چال کے تقاضے ہیں) چنانچہ زبان اور خواندگی کے متعلق **ہارٹن** کی کتاب وجود میں آئی جو **سماجی لسانیات** سے متعلق ہے۔اب تک یہ تحقیق تین مراحل سے گزری ہے۔اول یہ کہ گفتگو اور تحریر کی دونوں صورتیں مختلف ہیں اور ان میں تسلسل موجود ہے اور سوم یہ کہ زبان کی صرف دو

صورتیں ہی نہیں بلکہ اور بھی کئی پیچیدہ ہم شکلیں ہیں، جو ان دونوں ہیئتوں کو استعمال میں لاتی ہیں۔

عطش درانی کے نزدیک دورِ جدید میں ادبی ثقافت لسانیاتی صدمے سے دوچار ہے۔ ادب محض تحریر پر مبنی ہے اور زبان محض تحریر نہیں ہے۔ اسی طرح بول چال کی **زبانی** (*Oral*) ثقافت جو ادب سے پہلے موجود تھی، اب تحریری ثقافت کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ایک نئی صورت میں ڈھل رہی ہے۔ جس میں تحریری اور زبان کی ثقافتیں ہم شکل ہو رہی ہیں۔ کیا انھیں بھی ادب کہا جائے گا یا نہیں۔ اگرچہ زبانی روایات ادبی ثقافت میں بھی ملتی ہیں۔ لیکن انھیں ہمیشہ حقارت سے دیکھا گیا ہے۔ نیز ان زبانی روایات پر بھی زیادہ اثر شہری قصوں، انسانوں اور مکالموں کا ہے لیکن ان دونوں ہیئتوں کی اختلافی خلیج زیادہ بڑی نہیں رہی۔ حقیقی زندگی میں یہ دونوں نا قابلِ انفصال ہیں۔ جیسا کہ ۱۹۸۵ء میں **میکائیل ہالی ڈے** نے کہا تھا: یہ دونوں زبان ہیں اور زبان ان دونوں سے اہم ہے۔ ذریعے یا واسطے پر زیادہ انحصار کرنا بہت بڑی غلطی ہے۔ یہ بجا کہ **انگریزی**، **فرانسیسی**، **یونانی** اور **عربی** جیسی زبانوں کی دونوں ہیئتیں بہت مختلف ہیں۔ لیکن ان کے **سانچے**، **کینڈے** اور **محضر** کے حوالے سے انھیں کسی بھی متن میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ چونکہ صرف متن ہی مشترک علم ہے چنانچہ متن ہر صورتِ حال کے مطابق مختلف ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہاں **اسمتھ** (Smith) کی تحقیق قابلِ توجہ ہوگی۔ وہ صورتِ حال پر مبنی زبان (**سانچا**) اور اس سے آزاد زبان کی مثال دیتا ہے۔ پہلی صورت میں معنی کی طرف صرف اشارے ملتے ہیں مثلاً 'وہ'، 'وہاں' وغیرہ کے اشارے۔ یہ اشارے زبانی اور تحریری دونوں صورتوں میں ملتے ہیں۔ دوسری صورت میں مباحث، تشریحیں، قصے، کہانیاں وغیرہ ہیں جو سیاق و سباق سے متعلق ہوتے ہیں۔ یہ بھی زبان اور تحریری ہیئتوں میں موجود ہوتے ہیں۔[۱۳]

اس لسانیاتی بحث سے بھی یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ اسلوب دراصل زبان میں انتخابِ الفاظ پر منحصر ہے۔ ایسے الفاظ کا انتخاب جو ابلاغ کا پورا پورا **توسل** کر سکیں۔ لفظوں کے انتخاب کے متعلق **کولر کاؤچ** لکھتا ہے:

لفظوں کے انتخاب میں زیادہ احتیاط کی عادت
کا اکثر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عبارت میں روانی
باقی نہیں رہتی اور اس سے بھی بڑی خامی یہ

پیدا ہوجاتی ہے کہ مصنوعی الفاظ اختیار کرنے کی عادت پڑجاتی ہے۔ [۱۴]

لفظ بھی انسانوں کی طرح زندگی بسر کرتے ہیں۔ 'لیکن ان کی زندگی اپنی ذات ہی کی وجہ سے نہیں ہوتی۔ ان کی زندگی یا موت، خوبصورتی اور بدصورتی ان کے سیاق و سباق پر منحصر ہوتی ہے۔ بعض اوقات لفظ کے خوبصورت دکھائی دینے کی وجہ سے یہ ہوتی ہے کہ وہ لفظ مدت سے جن الفاظ کے ساتھ استعمال ہورہا ہوتا ہے، اب بھی ان کے ساتھ استعمال کیا گیا ہوتا ہے۔لفظ کا دیگر الفاظ کے ساتھ یہ رشتہ ایسا ہی ہے جیسا ایک ماں کا اپنے بچوں کے ساتھ، جس طرح ماں اپنے بچوں کے ساتھ ہی اچھی دکھائی دیتی ہے، اسی طرح ایک لفظ ان لفظوں کے ساتھ اچھا معلوم ہوتا ہے اور پھر (اس کے برعکس) بعض صورتوں میں لفظ کے اجنبی یا غیر مانوس ہونے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ وہ لفظ اجنبی یا غیر مانوس الفاظ کے ساتھ پیش کیا جارہا ہوتا ہے۔ [۱۵]

ڈالٹن مرے کا لفظ کے بارے میں یہ خیال خاصا درست معلوم ہوتا ہے:

'تخلیقی فن کار ایک ڈاکٹر کی مانند زبان کے جسم میں نئے معنی اور تازہ تصورات داخل کرتا ہے تاکہ زبان دوبارہ جوان ہوجائے اور اس کی

رگوں میں خون دوڑنے لگے۔ صحافی بالعموم اوسط درجے کے لوگوں کی زبان استعمال کرتا ہے اور تخلیقی فن کار نئے نئے محورات بناتا ہے۔ زبان کو اگر مصنف حیاتِ نو بخشنے سے قاصر رہے، تو اسے زبان کو زندہ تو ضرور رکھنا چاہیے۔ [۱۶] زبان کو زندہ رکھنے سے یہ مراد ہے کہ لفظ استعمال ہوتے رہیں، وہ مترادف نہ ہوجائیں۔ پھر لفظوں کے ساتھ کچھ روایات وابستہ ہوتی ہیں، انہیں روایات اور لفظ کی اسی زندگی یا سرگزشت کو سامنے رکھ کر کسی خیال کو ادا کرنے کے لیے لفظ کا انتخاب عمل میں آتاہے۔ [۱۷]

ہنری بٹ اسی سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھتا ہے:

ہر لفظ کی ایك خاص آواز ہوتی ہے، اس کا خاص مفہوم ہوتا ہے اور فقرے میں دوسرے الفاظ کے ساتھ اس کا خاص تعلق ہوتا ہے اور پھر وہ تمام ادبی روایات اور اس کے مفہوم میں گہرا، اور واضع تعلق ہوتا ہے (مثلاً لفظ کھڑکھڑاہٹ)، لفظ کی آواز کا انحصا ر ایك حد تك ان الفاظ کی آواز پر بھی ہوتا ہے۔ جن کے ساتھ وہ استعمال کیا جارہا ہو۔ یہی لفظ کے معنی کی نوعیت ہے۔ اس کے علاوہ آواز اور مفہوم کا انحصا ر الفاظ کی حرکت پر منحصر

ھے۔ فقرے میں لفظ کا اثر بھی آواز اور مفھوم کے
اعتبار سے اس کے محلِ استعمال پر مبنی ھوتا
ھے۔ ھر لفظ کی آواز کا انحصار اس کے حروف
کی آوازوں پر ھوتا ھے اور پھر یھی حروف لفظ
کے مفھوم کی طرف اشارہ کررھے ھوتے ھیں۔
حروف کی ترتیب وتکرار سے نغمہ اور ترنم پیدا
ھوتا ھے۔

اس سے لکھنے والے کی افتادِ طبع کا بھی پتا چلتا ہے۔ بعض حروف ایک موضوع کے لیے مناسب ہوتے ہیں اور بعض ناموزوں۔ متحرک حروف کی تکرار لکھنے والے کی حرکت پسند ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ لکھنے والے کے سامنے لاتعداد الفاظ ہوتے ہیں۔ لیکن وہ ان میں سے اپنی ضرورت کے مطابق کسی لفظ کو اس کے مفہوم، اس کی آواز اور اس کی ادبی سرگزشت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے منتخب کر لیتا ہے۔ اچھا مصنف بننے کے لیے ضروری ہے کہ ہمیشہ نہایت موزوں الفاظ سے کام لیا جائے۔ ہم معنی الفاظ وجود ہی نہیں رکھتے۔ تھوڑا بہت فرق ضرور ہوتا ہے۔ زبان کا کام چونکہ خیالات کا دوسروں تک پہنچانا ہے، اس لیے اسلوب اگر زبان کو اپنا ابلاغی فرض یا حسنِ طریق ادا کرنے میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے تو وہ اسلوب پسندیدہ نہیں۔ اگر کسی لفظ کا مفہوم اس کے تاریخی مفہوم (لغوی مفہوم) سے مختلف لیا جانے لگے تو اسے قبولِ عام حاصل ہو جانے کی صورت میں صحیح تسلیم کر لینا چاہیے یعنی غلط بالعوام الفاظ کو درست خیال کر لینا چاہیے۔ لیکن کوشش یہی ہونی چاہیے کہ یہ صورت پیدا نہ ہو۔[۱۸]

اس ساری بحث میں ہمیں **گوپی چند نارنگ** اور **عطش درانی** کا اس رائے پر اتفاق نظر آتا ہے کہ اسلوب کے معنی محدود ہیں اور اسے محض ادبی کینڈے ہی تک تصور کرنا پڑے گا۔ نیز یہ کہ اس کا مطالعہ یعنی **اسلوبیات** وسیع تر پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے، جس سے تحقیق کی نئی راہیں وا ہوتی ہیں۔ اہلِ فکر و نظر کو ان پہلوؤں پر توجہ دینی چاہیے۔

حواشی

۱۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات ——**گوپی چند نارنگ**، ایجوکیشنل پبلشنگ ھاؤس (نئی دھلی) ۱۹۸۹ء، ص:۱۵

۲۔ 'اسلوب اور اسلوبیاتی انتخاب' ——**عطش درانی**، صحیفہ (لاھور) جنوری تا مارچ ۱۹۹۷ء، ص:۲۳

۳۔ 'اسلوب' ——**گوہر نوشاہی**، صحیفہ (لاھور) جنوری ۱۹۶۵ء، ص:۲۲

۴۔ محولہ بالا، **عطش درانی**، ص:۲۴

۵۔ *A Course in Modern Linguistics*—**Hoct, Characher F.**p.56

۶۔ محولہ بالا، **گوہر نوشاہی**، ص:۲۷

۷۔ محولہ بالا، **عطش درانی**، ص:۲۵

۸۔ محولہ بالا، **گوپی چند نارنگ**، ص:۲۳

۹۔ اسلوبیاتی مطالعے ——**منظر عباس نقوی**، ایجوکیشنل بک ھاؤس (علی گڑھ) ۱۹۸۹ء، ص:۹

۱۰۔ 'متنی تجزیے کے حوالے سے اردو کی درسی ضرورتیں' ——**عطش درانی**، اخبار اردو (اسلام آباد) جون ۱۹۹۷ء، ص:۷

۱۱۔ ایضاً، ص:۸

۱۲۔ ایضاً: ص:۱۱

۱۳۔ ایضاً، ص:۱۳

14. *On the art of Writing* — **Couch Q.,** p:241
15. *Form and Style* — **O'Grady H. Matter**, pp:69-121
16. *The Problem of Style* — **Murray H.**, pp: 112-17
17. *Appreciation with an Essay an Style* — **Pater**, p:17
18. *The Secret of Style* — **Bett. H.** p:77

قدیم اردو میں مصدر کا استعمال

زاہدہ سعید

اس مضمون میں مندرجہ ذیل امور پر بحث کی گئی ہے:

۱۔ قدیم اردو میں مصدر

۲۔ مصدر میں تصریف

۳۔ مصدر میں لفظی تغیر

۴۔ اردو مصادر پر پنجابی مصادر کا اثر

۵۔ قدیم اردو مصادر پر فارسی مصادر کا اثر

۶۔ قدیم اردو میں متعدی مصدر مثل لازم اور متعدی المتعدی مثل متعدی

۷۔ دکن، دھلی، لکھنؤ اور پنجاب میں مصدر کی تانیث و تذکیر

۱۔ قدیم اردو میں مصدر

اردو زبان میں مصدر کی علامت (نا) ہے لیکن جب ہم قدیم اردو زبان وادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اردو مصدر کی علامت (نـــاں) 'نون غنہ' کے ساتھ ملتی ہے اور کہیں کہیں علامت مصدر 'ن بھی پائی جاتی ہے۔ **حافظ محمود شیرانی پنجابی** اور اردو کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

مصدر کا قاعدہ دونوں زبانوں میں ایك ھے یعنی علامت 'نا' امر کے آخر میں اضافه کردی جاتی ھے۔ قدیم زمانے میں اس کا رسم الخط دونوں زبانوں میں 'ناں' تھا۔ بارھویں صدی کے اختتام کے قریب ایسے نون غنه کو ترك کردیا جاتا ھے۔[1]

شوکت سبزواری بھی اردو مصدر کی علامت کے بارے میں لکھتے ہیں:

'نا' کی شکل 'ناں' (غنــه سے) قدیم اردو میں مستعمل تھی جیسے 'پڑناں' 'جلناں' وغیرہ۔

یہی میں پوچھتا ہوں جاناں
کہ سوتوں کو ہے کیا حاصل جگاناں

میر سوز

شوکت سبزواری بھی اردو مصدر کی علامت پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں: ' 'ن' قدیم دکن کا لاحقه ھے:

جو چھند بند کے یوں بولن لگی
برہ کی گرہ دل نے کھولن لگی

نصرتی

سید قدرت نقوی صاحب ڈاکٹر شوکت سبزواری کی اس رائے سے متفق نہیں ہیں کہ 'ن' صرف قدیم دکن کا لاحقہ ہے وہ اردو قواعد کے حاشیے میں لکھتے ہیں کہ 'ن' لاحقہ مصدر شمالی ھند میں بھی پایا جاتا ہے۔ برج اور سندھی میں اب تک مروج ہے۔[2]

فاضل مصنفین کی آرا سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ قدیم اردو مصدر کی علامت 'ناں' اور

پنجابی میں 'ن' تھی۔اس کی مثالیں قدیم اردو ادب سے دی جاتی ہیں:

کنگن ہت کیا دیکھناں آرسی
اہے راج تو دیکہ کیوں ہارسی

مثنوی کدم راؤ پدمراؤ'
۸۳۸-۸۲۵ھ کے درمیان لکھی گئی

تین بار سرسیں پانولگ رھوناں
پچھوں نماز پر طیار ہوناں

سید شاہ اشرف بیابانی (۹۳۵-۸۶۴ھ)

مجھے مارناں مار کے گھال دے
ولے آج اکھر مار نیکال دے

مثنوی کدم راؤ پدم راؤ
فخر الدین نظامی

ہاں نانچ کرتے لے دن ہوکر گئے سہیلی
آناں مرے کے کنے ٹک کتا کرے گی نانا

عبداللہ قطب شاہ (متوفی ۱۰۸۳ھ)

ہے ناز میں صنم کا زلفاں دراز کرناں
فتنہ کا عاشقاں پر دروازہ باز کرناں

سراج (انتقال: ۱۱۳۸-۱۱۳۳ھ)

قدیم اردو کی علامت 'ن' کی مثالیں دی جاتی ہیں:

اوکن سکلی کن کرلیں

باجن کو دیکھیں لئیں
شیخ بہاءالدین باجن (۹۱۲-۷۹۰ھ)

ہور پھوکٹ عمر کھودے
بے فہموں دیکھن آویں تو یک بٹی ناپاویں

جب تم سورہے اس جاگا
میں اُٹھ وضو کرن گوں لاگا
تاریخِ غریبی

سخن کوں تو سنگارن جانتا ہے
سخن کوں تیرے سب کوئی مانتا ہے
پھولبن —**ابنِ نشاطی** (سنہ تصنیف:۱۰۶۶ھ)

پیا بن سیج ری ناگن بھئی ری
ھسن کھلین کی سودھ بودھ گئی ری
بارہ ماسے —**افضل** (۱۰۳۵ھ)

۲۔ مصدر میں تصرف

قدیم اردو میں مصدر بعض جگہ تصریف کے ساتھ آیا ہے اور بعض جگہ بغیر تصریف کے۔ یہ اثر پنجابی، راجستھانی اور گوالیاری کے زیرِ اثر آیا ہے۔

قدیم اردو ادب سے بغیر تصریف کے مصدر کی مثالیں دی جاتی ہیں:

سوجوں نکلی یکا یک بات پر بات
کہن لاگی کچ اپنا دکھ بی اس سات
شیخ احمد سرہندی (۹۸۶ھ)

اگر غم ہے تجھے مری اگن کا
کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا
بکٹ کھانی —**محمد افضل جھنجھانوی**
(متوفی:۱۰۳۵ھ)

کروں کیا وقت نہیں ہے اب ملن کا
نکچھ فرصت ہے اب باتاں کرن کا
ولی دکنی

حویلی چھوڑ یو بولا زٹلی
اندھیر گور میں لٹکن ہے لگے پاگ
جعفر زٹلی (متوفی ۱۱۲۵ھ)

یوسف کو تم ڈھونڈن جاؤ
بن یامین کے بات چلاؤ
تاریخِ غریبی
(سنہ تصنیف:۱۱۷۰-۱۱۷۵ھ کے درمیان)

میں ہوں عزرائیل فرشتا
جیولین کا رکھوں سرشتا
تاریخِ غریبی

ہوں تیار میں تیرے آگے

جب جم جیو نکالن لاگے

تاریخِ غریبی

قدیم اردو نثر سے مصدر کی تصریف کے بغیر مثالیں دی جاتی ہیں:

ھاٹاں بھوت دے ٹھار ایک کھیلاں
بھت ولے کھیلنھار ایک۔[۳]

اگر سمجا نھار اواصل اور کامل ھے۔[۴]

عالم اُسے دیکھن کوں آرزو ماد ھے۔[۵]

قدیم اردو میں مصدر تصریف کے ساتھ بھی ملتا ہے، سب رس، میں ہی ملاحظہ فرمایئے:

اس بات کی جو کچھ بات ھے، سو سمجھانے
ھارے کے ھات ھے۔[۶]

جکوئی خوب ھے اسے اپنی خوبی چھپانے نھیں
بھاتا خوبی چھپانے خوباں کونیں آتا۔[۷]

مصدر کی تصریف قدیم اردو میں میں ملتی ہے، لیکن بہت کمی کے ساتھ اس سلسلے میں تاریخِ غریبی، سے چند مثالیں دی جاتی ہیں:

امت ہوئی نبیؑ کی ساری
کلمہ طیب کہنے ہاری
جب تو سارے یوسف آگے
بہت عاجزاں کرنے لاگے

۳-مصدر میں لفظی تغیر

قدیم اور جدید **اردو** مصدر کا موازنہ کیا جائے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ **اردو** مصدر کی موجودہ شکل کئی ارتقائی منازل طے کر کے یہاں تک پہنچی ہے۔ مثلاً: '**آنا**'، جس کی قدیم شکل '**آؤنا**'، ہے۔ اسی طرح '**رونا**'، کی قدیم شکل '**روونا**'، ہے۔ '**جانا**'، کی '**جاؤنا**'، '**سنانا**'، کی '**سناؤنا**'، '**جینا**'، کی '**جیونا**'، اور '**پینا**'، کی '**پیونا**'، وغیرہ یعنی موجودہ **اردو** میں جہاں مادہ فعل '**الف**'، '**و**'، اور '**ی**'، پر ختم ہوتا ہے وہاں

قدیم اردو میں علامتِ مصدر سے پہلے 'و' اور 'ۏ' کا اضافہ ملتا ہے۔ مثالیں:

ایکتہ پین جاگنا لورن پھٹی جگاوَنا
پھرے پھرے سبدھ سناوَنا
شیخ بہاءالدین باجن (۱۵۰۶ء)

ابراہیم مخدوم جی جیونا
مے صرف وحدت سدا پیونا
پرت نامہ — **فیروز بیدری** (۹۷۳ھ)

نہ اس کا روپ کوئی سکے سراون
نہ چتاری سکے چتر دکھاون
یوسف زلیخا — **شیخ احمد سرہندی**
(۹۹۷-۹۸۸ھ کے درمیان لکھی گئی مثنوی)

سکی آپی توں سائیں سمجھاوَنا
مندر میرے سمجھاوَ کرلیاوَنا
پیاری کا کرنا ہے من بھاوَنا
پیا مکھ لے منگل گاوَنا
منجے غنچے کوں دیکھ یاد آوَنا
ہے انکار سوں سائیں مسکاوَنا
ولی دکنی

بن جانی جان خراب بہی، با آتش شوق کباب بہی

جوں ماہی بحر بے آب بہی، نت روؤن ساتھ بپیا رہو یا
وارث شاہ (۱۱۸۰ھ کا زمانہ)

چاروں عرش اٹھاون ہارے
چاروں بڑے ملائک پیارے
تاریخِ غریبی

اس میں پتھر بھرے ہیں سارے
دوزخ آگ جلاون ہارے
تاریخِ غریبی

پری جن سب مونہہ کے آگے
تسلیمات بجاون لاگے
تاریخِ غریبی

ان کوں کہا بلا کر سارے
اے کپڑوں کے دھوون ہارے
تاریخِ غریبی

نس دن مجھے ہے رونا ہے رو رو مجھے جی کھودتا
یہ موکھ لہو سیں تھوونا نشتر لگی ہے سار کی
تاریخِ غریبی

آبِ حیات کو جو پئے گا دنیا میں جیونا اسپیچ

کا ھے۔[۸]

جب **قدیم اردو** جدید **اردو** مصدر کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں ہمیں کئی تبدیلیاں ملتی ہیں جو کہ زمانے کے ساتھ ساتھ رونما ہوتی رہی ہیں یعنی:

(ا) **'لانا'** مصدر قدیم **اردو** مصدر **'لیانا'** کی موجودہ شکل ہے۔ **'لیانا'** حقیقت میں مصدر **'لینا'** اور **'آنا'** سے مل کر بنا ہے یعنی **'لے آنا'** ۔ **'لیانا'** یا **لانا** میں دو مصروں کی کیفیت پائی جاتی ہے یعنی **لے کر آنا**۔ مثال:

بادشاھاں کا دل خدا کے رھنے کی ٹھار یھاں شك
لیانا توبه استغفار۔[۹]

دل کو تیرے کنے لیانا ھے۔ سوخونِ جگر کھانا ھے۔[۱۰]

(ب) **'چھپانا'** مصدر قدیم **اردو** میں **'چھوپانا'** تھا یعنی دوہرے حروفِ علت **'ُ'+و** کو ادائیگی کی آسانی کے لیے صرف پیش (ُ) میں تبدیل کر دیا:

عاشق کوں تپانا معشوق کا کام ھے۔ اپسکوں
چھوپانا معشوق کا کام ھے۔[۱۱]

(ج) بعض قدیم **اردو** مصادر میں املا کے نقطۂ نظر سے تبدیلیاں آئی ہیں مثلاً: دوچشمی **'ھ'** کا اضافہ ہوا جیسے قدیم **اردو** میں **سمجنا** اور جدید میں **سمجھنا** ہے۔ مثال:

سمجنے ہیں یو بات ہے خاص و عام
یو موتی پرونا ہے انکھیاں کا کام
ہاشمی (متوفی: ۱۱۰۹ھ)

سمجنے کا نھیچ سو سمجا کیوں جاتا۔[۱۲]

دیگر:

عابد کا اسٹھار گاں ھات ھے، یوعاشق کے
سمجنے کی بات ھے۔[۱۳]

(د) **'پہچاننا'** مصدر کو قدیم **اردو** میں **'پچھاننا'** لکھا جاتا تھا۔ یعنی ھائیہ **'چھ'**، **'چ'**، میں

تبدیل ہوگیااور 'ہ' 'چ' سے پہلے لکھی جانے لگی۔ پچھاننا کی مثال قدیم اردو میں:

پڑے جس کے سر اوپر سوجانے
مگر وہ حق تعالیٰ سب پچھانے
محمد امین الدین علی اعلیٰ (۱۱۰۹ھ)

رمز العشق کوں جس نے جانا
بے شک حق کوں دیکھ پچھانا
غلام قادر شاہ (متوفی:۱۱۷۶ھ)

جس نے حق کوں سن سمجھ پچھانا
حفظِ مراتب لازم جانا
فقیر الدین (۱۲۰۴ھ کا زمانہ)

قدیم اردو نثر سے مثالیں:

آشنا کوں جاننا، بیگانے کو پچھاننا دنیا میں اپنایت خوب ھے۔[۱۴]

کوڑ کی ذات، نھنا فھم بڑی بات، نہ آپس کوں جانے، نہ دوسرے کو پچھانے۔[۱۵]

(ہ) قدیم اردو کے بعض مصادر میں وقفیہ بغیر 'ھ' کے ملتا ہے۔ مثلاً جدید اردو میں 'بجھنا' قدیم اردو میں 'بُجنا'۔ اسی طرح جدید اردو میں 'باندھنا' تو قدیم میں 'باندنا'۔ جدید میں 'پچھتانا' اور قدیم میں 'پچتانا' جدید میں 'پڑھنا' تو قدیم میں 'پڑنا' ہے:

بادبارے کو قدرت کھاں آنے، پانی میں آگ بجنی کیا جانے۔[۱۶]

پتھریاں کا کوٹ کیا کام آتا خوب دلاں کا کوٹ

باندنا۔[۱۷]

هیڑا کهائے تو هڈ کیا گلے میں باندنا۔[۱۸]

عقل کوں ایتاں عقل آئی، بچتانے لگیا۔[۱۹]

اس شوق کوں یاد کرکر کیا خاطر پچتانا۔[۲۰]

نیں تو بهئیں پر سر رکهنا هو رآیت پڑنا یو یك
رسم هے۔[۲۱]

(و) حرفِ علت کی تبدیلی سے 'پلانا' جدید اردو میں مصدر ہے جبکہ اس کی قدیم شکل 'پیلانا' ہے اور امتدادِ زمانے سے 'ی' نے کسرہ (ِ) کی شکل اختیار کر لی۔ مثال:

ایسے پیلانا ذکر کا دودھ
تب تجھ آئے ساری سودہ
شاہ امین الدین علی اعلیٰ (۱۰۸۶-۹۹۰ھ)

قدیم اردو 'چابنا' رائج اردو میں 'چبانا' ہے۔ 'چ' کے بعد کا 'الف' 'ب' کے بعد استعمال ہونے لگا ہے:

اسے بهی موں کوں ٹك هلنا چلنا لگتا هے ٹك
چابنا نگلنا لگتا هے۔[۲۲]

اسی طرح قدیم اردو میں 'جالنا' اور رائج اردو میں 'جلانا' ہے۔ مثال:

یوں آگ گهر کی هلاکوں جالنا تو اچهنا۔[۲۳]

(ح) حرفِ علت کا حرفِ صحیح میں تبدیل ہونا

جدید اردو میں 'کهنا' مصدر کا متعدی المتعدی کهلانا۔ جب کہ قدیم اردو میں کهوانا ہے۔ یعنی 'واؤ' لام میں تبدیل ہو گیا ہے۔ کهوانا۔ مثال:

گناہ نہ بخشے تو غفار کیوں کهوانا[۲۴]
نہ کہ جیو ہور شرم دونو گنوانا
یوں ہوا تو مرداں میں مرد کیوں کهوانا[۲۵]

(ی) ہائیہ کا وقفیہ میں تبدیل ہونا

قدیم **اردو** میں مصدر **'الٹھانا'** جدید میں 'الٹانا' ہے۔ یہاں 'ٹھ' ہائیہ 'ٹ'، وقفیہ میں تبدیل ہوگیا ہے۔ مثالیں:

دل کو تیرے کنے لیانا هے۔ سوخون جگه کهانا
هے۔ ایك پادشاهی کو الٹهانا هے۔[۲۶]

(ک) **اردو** کی 'لام'، ہریانی میں 'رے'، اور 'ڑے' 'ڈال'، میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ مثلاً قدیم **اردو** میں **'جرنا'، 'جلنا'،** میں اور **'بڈھنا'، 'بڑھنا'،** میں بدل گیا ہے۔ مثالیں:

نہ مجھ کون سوکھ دن نہ نیند راتا
برہوں کی آگ میں سینا جرانا

گهونگهٹ میں موں چهپاکر دکهلاتا هے۔ عشق
بڈهانے خاطر، لذت پانے خاطر۔[۲۷]

(۴) اردو مصادر پر پنجابی مصادر کا اثر

قدیم **اردو** ادب کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ قدیم **اردو** پر **پنجابی** کا بہت اثر تھا کیونکہ پرانی **اردو** میں ایسے مصادر موجود ہیں جو **پنجابی** اور **اردو** میں مشترک ہیں۔ لیکن فی زمانہ **اردو** میں متروک ہیں اور **پنجابی** میں رائج ہیں۔

(ا) **آکھنا:** کہنا اور بیان کرنا اور دریافت کرنا، **پنجابی** میں رائج قدیم **اردو** میں اس کی مثال دی جاتی ہے:

حقیقت سب تیری تجھ کوں آکھی
نہیں اس ہی بہتر چھانی میں راکھی

(ب) **سڑنا:** **پنجابی** میں جلنے کے معنی میں آتا ہے۔ پرانی **اردو** میں رائج تھا۔ مثال:

ارے آساں نجانوں عشق کرناں
تمن اس آگ میں ہرگز نہ سڑنا

بکٹ کہانی —— **افضل جھنجھانوی**
(متوفی: ۱۰۳۵ھ)

(ج) **لوڑنا**: ضروت ہونا۔ تلاش کرنا۔ **پنجابی** میں بالعموم آتا ہے۔ پرانی **اردو** میں موجود تھا۔ اب متروک ہے۔ مثالیں:

کرے ایک نیکی تودے دس ثواب
جو لوڑے زیادہ یے دے بے حساب

لیلیٰ مجنوں —**احمد دکنی**

بغیر منگے وہ دین ہارا ہے، نہیں دیابیکسی کوں کیا چارا ہے۔اس کی توڑ لوڑنااپنی خوشی اس کی خوشی پر چھوڑنا کسی پاس تے زورسوں کوئی لیتا ہے ناموس بادشاہ انوکوں دیکھتیج مال ملك سب چھوڑ یا کچھ نہ لوڑیا۔[۲۸]

(ب) **اپنڑنا**: پہنچنا۔ **پنجابی** اور قدیم **اردو** میں مستعمل تھا۔ اب **اردو** میں متروک ہے۔ مثالیں:

جو قصد کیرے ہاتھ نامہ چڑیا
جو نوفل کے نیڑے ترت انپڑنا

احمد دکنی

کسی کابی ناہت انپڑنا مگر
رکھیاہوں بجا طاق گردوں اُپر

علی نامہ —**نصرتی** (۱۰۷۶ھ)

یوں غیب کا علم نہیں کھولیا، خضر کے مقام کوں انپڑنا تو اس بات میں پڑنا میں تو یو بات نہیں کیا ہوں۔[۲۹]

خلق کوں مراد کوں انپڑنا ہے۔[۳۰]

(ہ) **سُٹنا:** پھینکنا، ڈالنا اور چھوڑنا۔ **پنجابی** میں آج بھی موجود ہے۔ بطور فعل اور امدادی فعل رائج ہے۔ قدیم **اردو** میں مستعمل تھا اب متروک ہے۔ مثال:

سوجیوں عشق کے بند میں جالڑنا
نپٹ گیان سٹ کر جنگل پکڑیا

احمد دکنی

(ہ) **لبھانا/ لَبھنا:** تلاش کرنا۔ قدیم **اردو** اور **پنجابی** میں مستعمل ہے، لیکن اب **اردو** میں متروک ہے۔ مثال:

یقین جو کوئی اللہ بن لبھاوے
مراداں وے کبھی جگ میں نہ پاوے

محمد امین الدین علی اعلیٰ (۱۱۰۹ھ)

(ز) **لانا:** لگانا۔ آج بھی **پنجابی** میں ملتا ہے۔ قدیم **اردو** میں مستعمل تھا:

بہوون کے ناموس کوں آگ لائی
سبس برس کا ننگ ماٹی ملائی
سکھی کیسی سکھی پیہ بنایا
کوئل نے انب پر چھڑ شور لایا

محمد افضل جھنجھانوی

(ح) **پانا:** ڈالنا۔ **پنجابی** میں آج بھی موجود ہے۔ پرانی **اردو** سے مثالیں دی جاتی ہیں:

خدا نے یوں انہوں کے دل میں پایا
عزیز مصر نام اپنا بتایا
تمہیں دل اس فکر کے بیچ نہ پاؤ
اٹھوں جیوں آئے تیوں پھر کے جاؤ

احمد دکنی

(ی) **لڑنا:** **پنجابی** ڈسنے کے معنوں میں آتا ہے۔ قدیم **اردو** میں بھی اُنہی معنوں میں آتا تھا:

جیسے کیس کالی سپنولی لڑے
نہ اترے سب جگہ منتر پڑھے
لیلیٰ مجنوں -**احمد دکنی**

(ک) **نسنا اور نٹھنا**: **پنجابی** میں بھاگنے کے معنی دیتا ہے، کسی قدر اختلاف کے ساتھ **دکنی** میں بھی ملتا ہے:

بلاکر لائے چاکر شاہ کے پاس
کہا مایا چرا کر جاتے ہیں ناس
دونوں ہاتاں آپس کے کھوگیا او
نسنگ تھا سن لگا ہے سگ بچہ او
ولی دکنی

مارنا یا مرنا، اپنانانوں کرنا نہاٹے توکیا آوے گا، نہاٹے تو کیا ہابانجنے پاوے گا۔[۳۱]

ہر کوئی نہاٹ کر بادشاہ پاس آتا۔ بادشاہ نہاس کر کدھر جاتا۔[۳۲]

عاشق کو نہاٹنا نہیچہ پہبتا۔[۳۳]

(ل) **دِسنا**: دکھائی دینا۔ نظر آنا۔ **پنجابی** اور پرانی **اردو** میں مستعمل ہے۔ لیکن رائج **اردو** میں متروک ہے:

عاشق ہو رعا بدکا مراتب دسنا قیامت پر موقوف ہوا ہے۔[۳۴]

بادشاہ کا گھر بادشاہ جیسا دسنا شمس کا پرتو قمر جیسا دسنا۔[۳۵]

ھسنا: **پنجابی** میں بتخفیف نون غنہ آتا ہے۔ **اردو** میں ہنسنا ہے۔ اہلِ دکن بھی ہسنا بولتے تھے۔ مثال:

سو تب یعقوب کے یوں دل میں آیا یوسف کو
نیند بھتیر کن ھسایا۔

ٹٹنا/ٹوٹنا: پہلا **پنجابی** دوسرا **اردو** ہے۔قدیم **اردو** میں دونوں طرح سے لکھا جاتا تھا:

پرت جوڑ وہ دوے دل جو جوڑنے
نہ ٹوٹے جو آکاس ٹٹ کر پڑے
احمد دکنی

عشق درزور لگیا۔ سو چھٹنا کیوں، تو نیں توڑنا
سو ٹٹنا کیوں۔[۳۶]

ویکھنا: قدیم **اردو** میں دیکھنا کے ساتھ ساتھ ویکھنا بھی **پنجابی** کے زیرِاثر استعمال ہوا ہے۔جواب متروک ہے۔مثال:

کہا لال میں لے کر بھاگا
موٹھی کھول سوں ویکھن لاگا
تاریخِ غریبی

اچھنا: آنا، ہونا۔قدیم **اردو** اور **پنجابی** میں مستعمل ہے لیکن اب **اردو** میں متروک ہے۔

خدا کے ذات بغیر بھی کس پر نظر اچھنا اپس کی
اپس کوں خبر نہ اچھنا جان کر چھپ اچھنا نمك
بر حرامی ھے۔[۳۷]
یو تمام خامی ھے۔[۳۸]

منگنا: مانگنا۔قدیم **اردو** میں بھی استعمال ہوا ہے۔لیکن اب متروک ہے۔مثال:

سرفراز کرنے منگوں مُنجے
خداوندا ں کا جزا دے تجھے
احمد دکنی

زلیخا نے شکر رب کا کیا تب
جو میں تجھ کو منگا سو مجھ دیا سب
محمد امین دکنی

بے شرم گھرے گھر منگے گا اسے منگنے کی شرم کیا۔[۳۹]

دراصل کسی پاس منگنا بھلے آدمی کو معلوم ھے که کیا بلا ھے۔[۴۰]

منگنا: قدیم **اردو** میں 'چاہنا' کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ 'منگنا' سے پہلے مصدر امالہ کی صورت میں لکھا جاتا تھا جبکہ رائج **اردو** میں 'چاہنا' سے پہلے مصدر کی تصریف نہیں ہوتی۔ مثلاً: میں نیک لوگوں کے مقام تک پہنچنا چاہتا ہوں۔ قدیم **اردو** سے مثالیں:

اگر دین ھور دنیا کا امید پانے منگتا ھے تو یو کتاب دیکھ، اگر بڑا ھو کر عالم کو سمجانے منگتا ھے۔[۴۱]

اگر کچھ اونچا چڑنے منگتا ھے تو شراب پی، اگر خدا کوں انپڑ نے منگتا ھے تو شراب پی۔[۴۲]

دغا دینے منگتی ہے کٹنی چھنال
ستی اپنے ست کوں جو رکھنا سنبھال
غواصی (۱۰۲۳ھ)

کاڑنا: نکالنا۔ پنجابی اور قدیم **اردو** میں مستعمل تھا اب **اردو** میں استعمال نہیں ہوتا:

طمع کے آدم کوں بھشت میں تے کاڑے۔[۴۳]

(۵) قدیم اردو مصادر پر فارسی مصادر کا اثر

(۱) **اردو** میں فارسی ذرائع سے کئی مصادر مثلاً فرمانا، گزرنا، رنگنا، بخشنا، خریدنا اور نوازنا وغیرہ عام طور پر رائج ہیں۔ دکنی **اردو** اس فہرست میں اور اضافہ کرتی ہے۔

مثلاً: تلاش سے تلاشنا، فهمیدن سے فامنا وغیرہ جو کہ رائج اردو میں متروک ہیں۔ مثالیں:

جکوئی خدا کوں انپڑے هیں، انوں کی بات فام کر۔[۴۴]

یو بات دانش کا معما، اس بات کو فامتا کون۔[۴۵]

نگاریدن سے نگارنا اور اندیشیدن سے اندیشنا۔

یوکام اندیشے هیں سو کرنا..... گھر سنوارے جاگا جاگا نقش نگارے۔[۴۶]

یهاں عقل نه بسرنا، اندیشکر کچھ کام کرنا۔[۴۷]

اسی طرح راندن سے رانا

یو کوڑپاپی خدا کے رانے یو جهنمی کج فهمی کی۔[۴۸]

(ب) فارسی مرکب مصادر کا ترجمہ یا نصف ترجمہ بکثرت ملتا ہے۔ ان میں اکثر مصادر 'داشتن'، 'کردن'، 'گرفتن' اور 'خوردن' وغیرہ کی ترکیب سے بنتے ہیں۔ 'دھرنا' فارسی مصدر 'نهادن' اور 'داشتن' کا قائم مقام ہے۔ مثالیں:

قانون دھرنا: قانون نهادن

نوے نوے قانون دھرنے لگیا۔[۴۹]

آرزو دھرنا: آرزو داشتن

ملایك آرزو دھرتے اس باغ میں آنے۔[۵۰]

کام دھرنا: کار داشتن

ایك بادشاہ دوسرے بادشاہ سوں کچھ کام دھرتا هے۔[۵۱]

محبت دھرنا: محبت داشتن

البته تجھ سوں کچھ محبت دھرے گا۔[۵۲]

نام دھرنا:نام داشتن

کیا نام دھرتا ھے، کیا کام دھرتا ھے۔[۵۳]

(اردو محاورہ نام دھرنا اس سے بالکل مختلف ہے)

خبر دھرنا: خبر داشتن

یوغافل بچارا خبر نھیں دھرتا۔[۵۴]

فرصت دھرنا:فرصت داشتن

فرصت دھرتا ھے۔[۵۵]

شوق دھرنا: شوق داشتن

شوق دھریں گے۔[۵۶]

ظھور پکڑنا: ظھور داشتن

عشق تے معشوق نے پکڑی ظھور۔[۵۷]

نماز کرنا:نماز کردن

ہم جانتے نہیں ہیں اے درد! کیا ہے کعبہ
جیدھر ہے وہ ابرو اودھر نماز کرنا

بعض مصادر جو موجودہ اردو میں متعدی ہیں۔قدیم اردو میں لازم کی طرح برتے گئے ہیں اور کئی جو متعدی المتعدی ہیں متعدی مانے گئے ہیں۔

(۶) قدیم اردو میں متعدی مصدر مثل لازم اور متعدی

المتعدی مثلِ متعدی

(۱) متعدی مثلِ لازم

چہ دلداری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے
چہ دلبندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے

منشی ولی رام ولی (گیارہویں صدی)

چلانا یعنی چلنا

جب نزدیک چل کر کافر آئے
دل میں مومن بہت ڈرائے

تاریخِ غریبی (۱۱۷۵-۱۱۷۰ھ)

ڈرائے یعنی ڈرے

وہاں جائے دونوں ٹھہرائے
مہتر موسیٰ یوں بتلائے

تاریخِ غریبی

ٹھہرائے یعنی ٹھہرے

آپس میں یوں چرلاویں
زمین آسمان بھی لرزاویں

تاریخِ غریبی

یعنی زمین وآسمان لرزیں

ساروں میں یہہ جیو کر آیا
عجب بات یہ مجھے دکھایا

تاریخِ غریبی

دکھیا یعنی دکھی (نظرآئی)

مسجد میں یوں ہوئے اجالا
جانڑیں سورج چاند نکالا

تاریخِ غریبی

نکالا بمعنی نکلا

اس میں دیکھ مور شر مایا
اپنی چھب پر آپ لبھایا

تاریخِ غریبی

لبھایا یعنی ریجھا

ہو تم کون کہاں سو آئے
ہم کوں تم جاسوس دکھائے

دکھانا یعنی دکھنا (نظر آنا)

(ب) متعدی المتعدی مثل متعدی

عزیزاں شہ کے ماتم سوں جگر لہو کر گلانا ہے
لہو گوں گال پانی کر نیں سوں تب بہوانا ہے

میرزا بیجاپوری (۱۰۸۳ھ کا زمانہ)

بھوانا یعنی بھانا (بھوانا اب متروک ہے)

ڈالیں جال سو مچھلیاں لیا ویں
پکڑ پکڑیوں ڈھیر کراویں

کراویں یعنی کریں (تاریخِ غریبی)

ایسا نیک کہاں پھر پاؤ
بکریوں پر تم اسے رکھاؤ

رکھاؤ بمعنی رکھو (تاریخِ غریبی)

دس ہزار روتیاں وا کھاتا
گدی نہ اس کا پیٹ بھراتا

بھراتا یعنی بھرتا (تاریخِ غریبی)

کہا وہی دونوں بتلادیں
بت پوجا کو منع کراویں

منع کراویں یعنی منع کریں (تاریخِ غریبی)

کہا نبی عیسیٰ جو آیا
اس نے ہم کو بھیجہ دلایا
دلایا یعنی دیا (تاریخِ غریبی)

یہ نہیں ہاتھ کسی کے آیا
بڑے بھاگ جو تجھے ملایا
ملایا یعنی ملا (تاریخِ غریبی)

ناجوان تا بوڑھی لیاؤ
درمیاں کی ذبح کراؤ
ذبح کراؤ یعنی ذبح کرو (تاریخِ غریبی)

(۷) دکن، دھلی، لکھنؤ اور پنجاب میں مصدر کی تانیث وتذکیر

(ا) 'نا' **اردو** میں دو ہیں۔ مصدری اور استقبالی

استقبالی 'نا' کو گردانا جاتا تھا۔ اس کی تقلید میں متقدمین شعراء اور انشا پرداز 'نا' مصدری کو بھی گرداننے لگے۔ کسی مصدر کا مفعول مؤنث ہوتا تو 'نا' کو 'نی' بنا لیتے اور یوں کہتے: 'بات کرنی مشکل ہے' متاخرین نے اسے غلط کہا اور 'نا' مصدری کو ہر حال میں 'نا' بولنا اور لکھنا شروع کیا۔ **جلال مرحوم** نے قواعد المنتخب 'میں جہاں اس استعمال کا ذکر کیا ہے۔ وہاں لکھا ہے: "مؤلف هیچمداں بھی اسی طرف هے که کسی حال میں علامت مصدری کو تغیر نه دینا چاهیے۔ اور بحال خود هی رکھنا چاهیے۔"[۵۸]

جلال مرحوم اس کے بارے میں مزید لکھتے ہیں کہ یار لوگوں نے استقبالی کو بھی اس میں شامل کر لیا ہے اور مجھے روٹی کھانی تھی کو (اس میں 'نا' استقبالی ہے) مجھے روٹی کھانا تھی بولنے لگے۔

بعض قواعد نویسوں اور انشا پردازوں کی رائے ہے کہ مصدر کی 'نا' اور 'نی' دونوں صورتیں جائز ہیں۔

ڈاکٹر مولوی عبدالحق اس بارے میں لکھتے ہیں:

مصدر کی تذکیر وتانیث اس اسم کے لحاظ سے
ہوتی ہے جس سے اس کا تعلق ہو جیسے
بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی نہ تھی
بات کرنی اور بات کرنا دونوں درست ہیں۔ اہلِ
لکھنؤ اکثر مذکر ہی لکھنا بولنا پسند کرتے
ہیں۔[۵۹]

ہمارے انشاء پرداز اور شاعر مصدری 'نا' کو استقبالی 'نا' کی طرح گردانتے ہیں حالانکہ مصدری 'نا' استقبالی 'نا' میں معنوی فرق ہے۔ لیکن بناوٹ کے اعتبار سے بظاہر فرق نظر نہیں آتا جیسے:

خواب میں وہ آنے کا کیوں نہ اب کرے وعدہ
یعنی کب جدائی میں مجھ کو نیند آنی ہے
(ناسخ)

یعنی 'مجھے کب نیند آئے گی' یہاں 'نیند آنا' کی 'نا' کو گردانا گیا ہے کیوں کہ یہ 'نا' استقبالی ہے۔

(۲) اردو کے مختلف جملوں میں مصدری 'نا' کا استعمال

۱- ہمیں متوازن غذا کھانا چاہیے (مصدری 'نا' اپنی حالت پر قائم ہے)

۲- ہمیں متوازن غذا کھانی چاہیے (مصدری 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

ہمارے قواعد نویس دونوں جملوں کو درست مانتے ہیں۔ پہلے جملے کو دبستان لکھنؤ اور دوسرے جملے کو دبستان دھلی سے منسلک کرتے ہیں۔

۱- روزانہ دانت صاف کرنے چاہیں (یہاں مصدری 'نا' کو گردانا گیا ہے)

۲- روزانہ دانت صاف کرنا چاہیں (یہاں مصدری 'نا' کو اپنی حالت پر قائم رکھا ہے)

دکن میں علامت مصدر 'نا' کو اسم کے مطابق کہیں گردانا جاتا اور کہیں نہیں۔ یعنی ہر دو طرح سے استعمال ہوا ہے۔ مثالیں:

صاحب جو صاحبی کرنی نہ جانے تو نفر کیا

کرے۔[۶۰]

(علامتِ مصدر 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

جنے خدا کوں تحقیق جانیا، ہور رسول کوں برحق مانیا، نماز کرنا اس کا کام ہے۔ نہیں تو بھئیں پر سر رکھنا ہور آیت پڑنا یویك رسم ہے۔[۶۱]

(علامت مصدر 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

(۳) اہلِ دھلی استقبالی 'نا' کی طرح مصدری 'نا' کو بھی گردانتے ہیں۔ مثالیں:

جس نے ہژدہ ہزار عالم کو ایك حکم میں پیدا کیا، تمھیں اولاد دینی اس کے نزدیك کیا بڑی بات ہے۔[۶۲]

اے صاحب! اگر تم کو ایسی آشنائی کرنی تھی تو پہلے دوستی اتنی گرمی سے کرنی کیا ضرور تھی۔[۶۳]

.... پھر تھوڑا سا جبڑا کھلتا ہے اور دانت دکھائی دینے لگتے ہیں اور حلق سے آواز نکلنی شروع ہوتی ہے۔[۶۴]

اشعار سے مثالیں دی جاتی ہیں:

آگ اور روٹی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
رکھتے ہو داغ دل پر میرے عبث یہ پھویا
آبرو (متوفی:۱۷۳۳ء)

بولتا کیوں ہم سے ہے اے دشمنِ جانی دروغ
دوستوں سے فائدہ کیا ہے قسم کھانی دروغ
ذوق (متوفی:۱۸۵۴ء)

دیگر:

نہ سمجھو دشت شفا خانہ جنوں ہے یہ
جو خاک سی بھی پڑے پھانکنی دوا سمجھو
ذوق

دل پھونک دیا کرتے ہیں الفت کے پتنگے
یہ آگ کسی کو بھی بجھانی نہیں آتی
آغا قزلباش دہلوی (پیدائش:۱۸۷۱ء)

۴-اہلِ لکھنؤ کے بارے میں عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ مصدری 'نا' کو قائم رکھتے ہیں۔ خواہ اس کا اسم مذکر جمع ہو یا مؤنث لیکن اہلِ لکھنؤ کے ہاں ہمیں دونوں طرح کی مثالیں ملتی ہیں۔ کہیں وہ مصدر کو اسم کے مطابق گردانتے ہیں اور کہیں مصدر کو اپنی اصل صورت پر ہی رکھتے ہیں:

بصد آرزو جو وہ آیا تو یہ حجاب عشق سے حال تھا
کہ ہزاروں دل میں تھیں حسرتیں اور اٹھانا آنکھ محال تھا
جرأت (متوفی:۱۲۲۵ھ)

بعد موت کے جو گھر اس کے لائے نصیب
بات کرنا بھی نہ قسمت میں ہوا ہائے نصیب
جرأت
(مصدری 'نا' کو قائم رکھا گیا ہے)

سمجھنا سخت مشکل ہے میری شیریں مقالی
کوئی خسرو سے پوچھے لطف اس مضمون عالی
محمد عظیم تجمل (تیرہویں صدی ہجری)

(مصدری 'نا' کوگردانانہیں گیا)

بارہا پلٹا ہوں ان کے در سے بے نیل ومرام
جی میں ہے آج پھر قسمت آزمانا چاہیے
مرزاذاکرحسین قزلباش لکھنوی (پیدائش:۱۸۸۹ء)
(مصدری 'نا' کوگردانانہیں گیا)

رنجتی کہنی اجی رنگین کی یہ ایجاد ہے
منہ چڑاتا ہے موا استاد کس واسطے
سعادت یارخاں رنگین (متوفی:۱۸۳۵ء)
(مصدری 'نا' کواسم کے مطابق گردانا گیاہے)

نکالنی بھی پڑے گی کسی کی حسرتِ وصل
یہ تم نے کہہ تو دیا ہے کہ ہاں نکلتی ہے
مضطرخیرآبادی (۱۱۹۰ءکازمانہ)
(مصدری 'نا' کواسم کے مطابق گردانا گیاہے)

پھر سے تقدیر آزمانا چاہیے
ربط انہی سے پھر بڑھانا چاہیے
حسرت موہانی (پیدائش:۱۸۷۸ء)
(مصدری 'نا' کوگردانانہیں گیا)

اردو نثر سے مثالیں:

اللہ کیا بات کھی ھے تو حضرت کس ترکیب سے

پھاڑوں کی سیر کرنی چاھیے۔ [۶۵]

(مصدری علامت 'نـــا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

.... اور مرزا حاجب نے بڑی خوش بیانی اور شیوا زبانی سے پھاڑوں کی تعریف کرنا شروع کی۔ [۶۶]

(مصدری 'نا' کو اپنی حالت پر قائم رکھا ہے)

سھاگنوں نے صحنك کے طباق نکالنے شروع کیے۔ [۶۷]

(مصدری 'نا' کو اسم مذکر جمع کے مطابق گردانا گیا ہے)

اورنواب صاحب کو سنانے کے لیے نازو نے قسمیں بھی دینا شروع کیں۔ [۶۸]

(مصدری 'نا' کو اسم مؤنث کے مطابق گردانا نہیں گیا)

۵-اہل پنجاب مصدری 'نا' کو اسم کے مطابق گردانتے ہیں اور کہیں بھی مصدری 'نا' کو قائم نہیں رکھتے۔ مثالیں:

سمجھا ہے کہ ہے راگ عبادت میں داخل
مقصود ہے مذہب مگر خاک اڑانی
اقبال

دیگر: فرمایا

شکایت وہ محبت کے سبب تھی
تھا فرض مرا راہِ شریعت کی دکھانی
اقبال

داد خواہی کے لیے اور تو ساماں نہ ملا

نالہ و آہ پہ رکھنی پڑی بنیاد مجھے
حفیظ جالندھری

اردو نثر سے مثالیں:

کھیں مجھے اپنی تبر سب سے پھلے تمھی پر نہ آزمانی پڑجانے۔[۶۹]

میں تو ایسے ٹمے کو نوکر بناکر بھی ساتھ نہ رکھوں خواہ مخواہ جھك کر بات کرنی پڑجاتی ھے۔[۷۰]

اگر کبھی احسان موڈ میں نہ ھوتا تو وہ پیسے نکالنے سے پھلے تمھید باندھنی شروع کردیتا۔[۷۱]

حواشی

۱۔ پنجاب میں اردو —— **حافظ محمود شیرانی** (حصہ اول) ص:۱۷
۲۔ اردو قواعد —— **ڈاکٹر شوکت سبزاوی**، حاشیہ **سید قدرت نقوی**، ص:۲۰
۳۔ سب رس – **ملا وجہی**، ص:۶
۴۔ ایضاً، ص:۱۰
۵۔ ایضاً، ص:۱۰
۶۔ ایضاً، ص:۱۸۴
۷۔ ایضاً، ص:۸۳
۸۔ ایضاً، ص:۳۴
۹۔ ایضاً، ص:۱۱۹
۱۰۔ ایضاً، ص:۳۹
۱۱۔ ایضاً، ص:۳۱
۱۲۔ ایضاً، ص:۱۹
۱۳۔ ایضاً، ص:۲۰
۱۴۔ ایضاً، ص:۱۴۳

۱۵۔ ایضاً،ص:۹۲
۱۶۔ ایضاً،ص:۱۱
۱۷۔ ایضاً،ص:۱۴۷
۱۸۔ ایضاً،ص:۲۲۲
۱۹۔ ایضاً،ص:۲۲۵
۲۰۔ ایضاً،ص:۱۱۶
۲۱۔ ایضاً،ص:۱۹۰
۲۲۔ ایضاً،ص:۱۰۲
۲۳۔ ایضاً،ص:۱۴۶
۲۴۔ ایضاً،ص:۳۱
۲۵۔ ایضاً،ص:۱۸۲
۲۶۔ ایضاً،ص:۱۱۹
۲۷۔ ایضاً،ص:۲۰
۲۸۔ ایضاً،ص:۷۲
۲۹۔ ایضاً،ص:۱۷۹
۳۰۔ ایضاً،ص:۱۰
۳۱۔ ایضاً،ص:۲۷۲
۳۲۔ ایضاً،ص:۱۸۲
۳۳۔ ایضاً،ص:۱۴۴
۳۴۔ ایضاً،ص:۳۲
۳۵۔ ایضاً،ص:۱۸۲
۳۶۔ ایضاً،ص:۲۷۲
۳۷۔ ایضاً،ص:۹۵
۳۸۔ ایضاً،ص:۱۵۱
۳۹ ایضاً،ص:۲۳
۴۰۔ ایضاً،ص:۴۳
۴۱۔ ایضاً،ص:۱۰
۴۲۔ ایضاً،ص:۴۴
۴۳۔ ایضاً،ص:۲۷

۴۴۔ ایضاً،ص:۷۲
۴۵۔ ایضاً،ص:۱۵۰
۴۶۔ ایضاً،ص:۱۹
۴۷۔ ایضاً،ص:۱۹۶
۴۸۔ ایضاً،ص:۷۱
۴۹۔ ایضاً،ص:۱۱
۵۰۔ ایضاً،ص:۲۹۶
۵۱۔ ایضاً،ص:۶۹
۵۲۔ ایضاً،ص:۶۵
۵۳۔ ایضاً،ص:۷۰
۵۴۔ ایضاً،ص:۶۱
۵۵۔ ایضاً،ص:۶۰
۵۶۔ ایضاً،ص:۵۷
۵۷۔ ایضاً،ص:۳۰
۵۸۔ ایضاً،ص:۶۹
۵۹۔ قواعد المنتخب ،ص:۲۱
۶۰۔ قواعد اردو ــــ**مولوی عبدالحق**،ص:۲۲۱
۶۱۔ سب رس ــــ**ملا وجہی**،ص:۳۴
۶۲۔ باغ وبہار ــــ**میر امن دہلوی**،ص:۸۲
۶۳۔ ایضاً،ص:۱۰۲
۶۴۔ ایضاً،ص:۱۰۷
۶۵۔ مضمون بحث وتکرار ــــ**سرسید احمد خاں**،ص:۱۷۱
۶۶۔ سیرِ کہسار ــــ**پنڈت رتن سرشار**(جلد اول)ص:۳
۶۷۔ ایضاً،ص:۱۱۳
۶۸۔ ایضاً،ص:۸
۶۹۔ ایضاً،ص:۱۲۳
۷۰۔ نبر ــــ**احمد ندیم قاسمی**،ص:۱۲
۷۱۔ تلاش ــــ**اشفاق احمد**،ص:۵۹

'اسلامیات' کا تجزیاتی مطالعہ

علاء الدین خاں

مالک رام (۱۹۹۳-۱۹۰۶) کا شمار عالم وفاضل، نامور محقق ومصنف اور ماہرِ **غالب وآزاد** کے شیدائیوں میں ہوتا ہے۔ مطالعے کا شوق بچپن سے ہی تھا، کسی زبان ومذہب سے متعلق کتاب ہو، وہ اس کا مطالعہ ضرور کرتے۔ طالبِ علمی کے زمانے میں انھیں **قرآن مجید** کے مطالعے کا شوق ہوا تو عربی سیکھی اور **قرآن مجید** کا ترجمہ پڑھنا شروع کر دیا اور یہ سلسلہ آخر عمر تک قائم رہا۔ تاریخ وادبیات پر ان کی گہری نظر تھی اور مذاہب کا تقابلی مطالعہ ان کا دل پسند موضوع تھا۔ انھوں نے **مولانا آزاد** کے علوم ومعارف کی تحقیق وتدوین کی، 'ترجمان القرآن' کی ترتیب وتدوین کے کام میں بھی ان کی شرکت رہی، اس کے علاوہ انھوں نے 'غبارِ خاطر'، 'تذکرہ' اور 'خطباتِ آزاد' کے متون کی تصحیح وتحقیق کا کام بھی تنہا انجام دیا۔

مالک رام صحیح معنوں میں عالم تھے اس لیے وہ دوسروں سے علمی اختلاف بھی رکھتے تھے۔

مذاہب کے تقابلی مطالعے نے **مالک رام** کو بڑا وسیع النظر بنادیا تھا اور وہ ہر مذہب وملت اور ہر طبقہ ومشرب کے لوگوں سے اچھے تعلقات رکھتے تھے، اپنی رواداری اور بے تعصبی کی بنا پر انھوں نے اسلام اور اسلامی علوم پر جو کچھ لکھا ہے، اس میں اعتدال وانصاف کو ملحوظ رکھا ہے اور اسلام کی جن خوبیوں اور صداقتوں کو محسوس کیا، انھیں بے خوف وخطر بیان کیا ہے۔ مذہبِ اسلام سے ان کی دلچسپی غایت درجہ تھی **قرآن مجید** اور **احادیث** کا مطالعہ براہِ راست کیا تھا۔ وہ اسلامی تعلیم وہدایت سے حد درجہ متاثر تھے۔ ان کی کتاب اسلامیات اور عورت اور اسلامی تعلیم ، اسی تاثر کا نتیجہ ہے، یہ کتابیں ان کی محنت وتحقیق کا نچوڑ ہیں۔ **مالک رام** نے اپنی کتاب اسلامیات، **کو نواب محمد عبید الرحمٰن خاں شیروانی** کی نذر کیا ہے۔ مکتبہ جامعہ (نئی دھلی) سے شائع ہونے والی یہ کتاب پیش لفظ کے علاوہ درجِ ذیل چھے اہم مفید مضامین پر مشتمل ہے:

(۱) لا اله الله محمد رسول الله

(۲) الاسلام

(۳) اسلامی خلافت

(۴) خلق عظیم

(۵) افصح العرب

(۶) عورت مذاهب عالم میں

۱-لا اله الاالله محمد رسول الله

یہ مضمون ماہِ نو (کراچی) سیرت نمبر [جولائی ۱۹۶۵ء] میں شائع ہوا تھا، اس کی ابتدا یوں ہوتی ہے۔ مذہب کی بنیاد خدا کی ہستی پر ایمانِ کامل اور اس کی عبادت ہے۔ یہ بات سورہ فاتحہ میں یوں کہی گئی ہے **اِیَّاکَ نَعْبُدُ وَاِیَّاکَ نَسْتَعِیْنُ، هُوَ اللّٰهُ اَحَدٌ**، چنانچہ تمام مذاہب میں عبادت کا جو طریقہ رائج ہے اس میں مخاطب صرف اللہ تعالیٰ کی ذات ہوتی ہے۔ کسی **رشی منی، نبی یا رسول** کو خطاب نہیں کیا جاتا، یہ ثبوت ہے اس بات کا کہ سبھی مذاہب میں اساسی عقیدہ **خدائے واحد** پر یقین اور اس کی عبادت ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

بنیادی چیز اللّٰہ کی عبادت ھے پس جب کسی

شخص نے یہ فرض ادا کردیا تو وہ اپنی منزلِ
مقصود کو پہنچ گیا۔[۱]

مالک رام خدا کے ساتھ کسی کے شریک ہونے کو **قرآن** کی شہادت کا سہارا لے کر ظلمِ عظیم بتاتے ہیں: **إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ** **مالک رام** کہتے ہیں کہ کلمے کو لے کر مخالف اعتراض کرتے ہیں کہ خود اسلامی کلمے میں شرک ہے وہ مثال کے طور پر حوالہ دیتے ہیں:

جب حضرت محمد صلی الله علیه وسلم دنیا میں
تھے تو ان کی تعظیم وتکریم ہمارا عین فرض تھا،
لیکن آج مسلمانوں نے اپنے کلمے کے اندر محمد
صاحب کو بھی شامل کررکھا ھے، جب ہم یہ کہتے
ھیں کہ اللہ کے سوا ہمارا کوئی معبود نہیں تو
اللہ حاضر وناظر ھے۔ وہ ہماری بات سنتا ھے
لیکن جب ہم کہتے ھیں کہ محمد صاحب ہمارے
رسول ھیں اور اس جملے کو اللہ کے کلمہ کے
ساتھ وابستہ کردیتے ھیں تو حضرت محمد
صاحب ہماری بات سنتے ھیں۔ اللہ کے تصور کے
ساتھ محمد صاحب کا بھی تصور ہمارے دل کے
سامنے آجاتا ھے پھر توحید کیا رھی۔[۲]

اس پر مصنف نے لکھا ہے کہ یہ اعتراض الفاظ کی تبدیلی کے ساتھ بہت لوگوں نے کیا ہے اور سب معترضین کا ایک ہی مقصد ہے کہ **رسول** کے نام کی شمولیت **عقیدۂ توحید** کے منافی ہے یہ ایک نوع کا شرک ہے۔[۳]

مصنف نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ جن اصحاب کو کلمے کے الفاظ میں شرک کی آمیزش نظر آتی ہے وہ لازماً غلطی پر ہیں کیوں کہ اسلام کی ساری تعلیم اس **ظلمِ عظیم** کی نفی کرتی ہے۔[۴] وہ مزید لکھتے ہیں:

اس اعتراض کی بنیاد ھی غلط ھے اور یہ قلت

تـدبـر کـا نتجیه هے کلمه خدا یا اس کے رسول کو
سـنانے کے لیے نهیں پڑھا جاتا بلکه یه اپنے ایمان
واعتقاد کا اعلان هے۔ کلمه جزء عبادت نهیں بلکه
یــه صـرف پـڑھـنـے والـے کـی ایـقانی کیفیت اور
جـمـاعتی تعلق کی شهادت هے جب کوئی آدمی لا
الـه الـلـه محمد رسول الله کهتا هے تو وه اس بات
کـا اشتهار دے رها هے که میں آج سے خدا کے سوا
کسـی اور کـو مـعبـود سمجھوں گا اور نه اس کی
عبـادت کروں گا، یهاں تك که محمد کی بھی نهیں
کیـوں کــه وه بھــی صــرف اس کــے رسـول هیں،
معبود نهیں۔[۵]

تمام حوالوں اور شہادتوں کو پیش کر کے وہ کلمے کی وضاحت اور اس کا مقصد بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اسـلامـی کـلـمـے کا مقصد یه هے که کهیں مسلمان
بھی امـم سـابـقـه کی طرح اپنے نبی کو معبود نه
بـنـالیں۔ یه گویا توحید خالص کا اعلان هے، اس
کـا پـڑھـنے والا عهد کرتا هے که آج سے میں کسی
غیـر الله کی عبادت نهیں کروں گا، بڑی سے بڑی
هستـی لائق عبادت نهیں اور محمد محض اس کے
رسول هیں، اس سے زیادہ نهیں۔[۶]

پورے مقالے کے مطالعہ کے بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک اعتراض کا جواب ہی نہیں ہے اور نہ صرف دنیا کے مشترکہ دین 'اسلام' کے بنیادی حقوق کی تشریح ہے بلکہ اپنی جگہ ایک آئینہ ہے جسے دیکھ کر خود مسلمان بھی توحید و رسالت کے متعلق اپنے ایمان وایقان کا جائزہ لے سکتے ہیں۔

اس مقالے کا تجزیاتی مطالعہ یہ ہے کہ اسلام ہی اصل میں خدا کا دین ہے اسی کی دعوت دینے کے لیے ہر قوم میں نبی بھیجے گئے، مگر بدقسمتی سے ان قوموں نے اپنے انبیا کو معبود کا درجہ دے دیا، اسلام کے **کلمہ طیبہ** میں اسی گمراہی کا سدباب کیا گیا ہے، اس سلسلے میں **کلمے** میں **رسول** کے نام کی شمولیت کو شرک اور **عقیدہ توحید** کے منافی بتانے والوں کی تردید کی گئی ہے۔ **کلمے** میں جز **'محمد رسول اللہ'** کی شمولیت کی توجیہ، اچھوتا استدلال ہے۔

۲-الاسلام

اس کے تحت مصنف رقم طراز ہے کہ **قرآن** کے متعدد مقامات سے معلوم ہوتا ہے کہ نبی نوع انسان کا مذہب شروع سے اسلام رہا ہے۔ 'إِنَّ الدِّيْنَ عِنْدَ اللّٰهِ الإِسْلَامُ' اس مقالے کے تحت دینِ اسلام کے تمام اصول بیان کر دیے گئے ہیں سورہ فاتحہ کے تحت **اللہ تعالیٰ** کی چار اساسی صفات بیان کی گئی ہیں:

(۱) رب العالمین

(۲)الرحمن

(۳)الرحیم

(۴) مالك يوم الدين

اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ **اللہ تعالیٰ** کی تمام دوسری صفات بھی کسی نہ کسی درجے میں انہی چاروں کے ذیل میں آتی ہیں۔ مصنف نے اسلام کے اصول کا سورہ فاتحہ سے استنباط کیا ہے یہ استنباط ان کے قرآنی تدبر کی کھلی دلیل ہے۔ مصنف نے چاروں قل کی بات کی ہے اور کہا ہے کہ سورہ فاتحہ میں جو دعویٰ ہے چاروں قل میں اسی کا اعادہ ہے اور یہ سورہ فاتحہ کی توثیق اور اس کا خاتمہ ہے۔ پھر وہ سوالیہ جملے میں لکھتے ہیں:

کیا دنیا کی کوئی امت یا قوم سورہ فاتحہ میں
ان بیان کردہ اصولوں کے خلاف ہے۔ [۷]

اس کے بعد پھر یہ سوال اٹھایا ہے:

آخر وہ لوگ جو آج 'مسلم' یا مسلمان کہلاتے ہیں

کیا وہ سب کے سب ان اصولوں کے پابند یا پیرو
ھیں؟ اگر ان کی کوتاھیاں، بلکہ صریح انحراف
تك برداشت ھوسکتا ھے اور آپ انھیں مسلمان
ھی تسلیم کرتے ھیں تو ان پرانی مسلم امتوں کو
مسلم تسلیم کرنے میں کیا مانع ھے؟ [۸]

مالک رام لکھتے ہیں کہ **آپ صلی اللہ علیہ وسلم** نے ایک مرتبہ عیسائیوں کو مخاطب کر کے صلح وصفائی کرنے کے لیے ایک تجویز پیش کی تھی بلکہ **حضور صلی اللہ علیہ وسلم** کی طرف سے یہ صریح حکم تھا، اسی کی بنا پر فاضل مصنف نے 'سورہ آلِ عمران ۳-۶۴' آیت کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ اس آیت کی بنیاد آپس میں صلح واتفاق کے لیے کم ازکم درجِ ذیل تین بنیادی اصولوں کو تسلیم کیا جاسکتا ہے:

(۱) اللہ تعالیٰ کے سوائے کسی اور کی عبادت نہ کی جائے۔

(۲) کسی اور ھستی کو اللہ تعالیٰ کے ساتھ شریك قرار نہ دیا جائے۔

(۳) ایك انسان کسی دوسرے انسان کے ساتھ ایسا برتاؤ نہ کرے، گویا خدا کو چھوڑ کر وہ اسے اپنا پروردگار سمجھ رھا ھے۔ [۹]

اس بنیاد پر مصنف نے یہ سوال کیا ہے کہ خدا پرست قوموں میں آج اس اصول پر کوئی سمجھوتہ نہیں ہوسکتا۔ بلاشبہ یہ تجویز تمام اہلِ مذاہب کے لیے خصوصاً اہلِ ہند کے لیے دعوتِ فکر ہے اور اس بنیاد پر ملک کے دو اہم مذہب کے ماننے والوں کے بیچ محبت ویگانگت کا بیج بو دیا جائے تو وہ ملک کے لیے فائدہ مند ہوگا اور اس کی بنیاد پر قومی وحدت قائم کی جاسکتی ہے۔

اس مضمون میں دین کے بنیادی تصورات ومعتقدات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور مصنف نے یہ کہا ہے کہ تغیر وارتقا کا عمل شریعت وقانون میں ہوا، اور **محمد صلی اللہ علیہ وسلم** پر دین مکمل ہوگیا۔ گزشتہ تمام امتوں کا دین اسلام تھا اور اس کے ماننے والے لوگ مسلم تھے، مصنف کے خیال میں ہر قوم اہلِ کتاب تھی کیوں کہ ہر ایک کی اصلاح کے لیے **نبی** آئے چاہے اس کے **نبی** کو کتاب دی گئی ہو یا وہ اپنے پیش رو **نبی** کی کتاب وشریعت ہی کی دعوت دینے کے لیے آیا ہو، اور جس طرح ہزاروں رسول کا ذکر **قرآن مجید** میں نہیں ملتا، اسی طرح ان اہلِ کتاب قوموں اور ان کی کتابوں کے نام بھی مذکور نہیں۔ اسی سلسلے میں

سورہ فاتحہ کی روشنی میں دین کے بنیادی اصول وکلیات بیان کر کے بتایا ہے کہ اس میں وہ سب کچھ آ گیا ہے جو دین ہے اور بقیہ سورہ فاتحہ کی تفسیر وتعبیر ہے۔

مصنف نے اس مضمون میں **قرآنی** شواہد سے ان بنیادی اور عالمگیر صداقتوں کی نشاندہی کی ہے جو دنیا کے تمام مذاہب کا مشترکہ سرمایہ رہی ہے اور جنھیں **قرآن** نے 'اسلام' کا نام دیا ہے۔ یہ مقالہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس میں مختلف سماوی ادیان کی شرائع ومنہاج کے اختلاف اور ان کے ارتقا کی توجیہہ کے ساتھ ساتھ قدیم تشریح کی نفی کیے بغیر کچھ نئی تعبیریں بھی پیش کی گئی ہیں جو قدر و قیمت کی حامل ہیں اور مصنف کے قرآنی تدبر کی دلیل ہیں۔

۳-اسلامی خلافت

یہ مضمون تجلی (دیوبند) اپریل ۱۹۶۱ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا، اس میں خلفائے راشدہ کے طریقۂ انتخاب پر تفصیلی بحث کر کے بتایا گیا ہے کہ اسلام میں انتخاب کا کوئی ایک طریقہ رائج نہ تھا، نہ یہ جمہوریت کے موجودہ تصور ہی کے مطابق تھا۔ اس مضمون میں خلافت کا مفہوم، چاروں خلفا کے طریقۂ انتخاب، شوریٰ کی اہمیت، خلیفہ کے صفات وفرائض اور خلیفہ کے اصول کی وضاحت کی ہے، اس تحریر کی اہم اور خاص باتیں دو ہیں، ایک یہ کہ اسلام میں خلیفہ کے انتخاب کا کوئی اصول نہیں، اسی لیے چاروں خلفا کا انتخاب جدا جدا طریقے سے ہوا۔ دوسرے یہ کہ اسلام میں معاملاتِ حکومت میں اصحابِ رائے اور اہلِ علم وفکر سے مشورہ کرنے کے حکم کے باوجود **آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم** سے یہ کہا گیا ہے کہ کسی معاملے میں حتمی فیصلہ پر پہنچ جانے کے بعد مشورہ دینے والوں کی رائے کے خلاف عزم وارادہ کر لیں تو بتوکل علی اللہ اس پر کاربند ہو جائیں۔ مصنف نے **آنحضرت** اور **خلفائے راشدین** کے دور سے اکثریت کے فیصلے کے خلاف عمل کرنے کی متعدد مثالیں بھی دی ہیں۔

جیسے **غزوہِ احد** کے موقع پر جب یہ معاملہ پیش آیا کہ شہر (مدینہ) سے باہر نکل کر قریش حملہ آوروں کا مقابلہ کیا جائے یا شہر بند ہو کر۔ یہاں مہاجرین اور انصار میں سے اکابر کی رائے تھی کہ عورتوں کو باہر قلعہ میں بھیج دیا جائے اور شہر میں پناہ گیر ہو کر مقابلہ کیا جائے، یہ رائے اکثریت کی تھی، اس کے مقابلے میں نوخیز صحابہ کی رائے تھی کہ شہر سے نکل کر حملہ کیا جائے۔ یہ لوگ اقلیت میں تھے، **رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم** نے ان نوجوانوں سے اتفاق کیا اور شہر سے باہر نکل کر حملہ کرنے کا حکم دیا، یہاں عزم

کے اصول پر عمل کرتے ہوئے **آپ صلی اللہ علیہ وسلم** نے اقلیت کو اکثریت پر ترجیح دی۔ یہی طریقہ **آپؐ** نے **صلح حدیبیہ** کے موقع پر اپنایا، بیشتر صحابہ دب کر صلح کرنے کے حق میں نہ تھے، اس کے باوجود **آپؐ** نے صلح نامہ پر دستخط کر دیے، اس توکل کا نتیجہ ہی تھا کہ خدا نے اسے فتح مبین قرار دیا۔ [۱۰]

مصنف نے **ابوبکرؓ** کی خلافت کے دوران جو واقعات پیش آئے ان کا بھی ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جب مخالفت ہونے لگی اور لوگوں نے زکوٰۃ ادا کرنے سے انکار کر دیا تو اس پر جو رائے مشورہ ہوا تو اکثریت نے یہ کہا کہ منکرین زکوٰۃ کے خلاف کوئی اقدام نہ کیا جائے جب حالات پرسکون ہو جائیں گے تو ان کے خلاف کارروائی کی جائے گی، **حضرت ابوبکرؓ** نے یہاں اکثریت کا فیصلہ یا مشورہ ماننے سے انکار کر دیا اور اس پر سختی سے عمل کیا اور زکوٰۃ وصول کرنے کا فیصلہ کیا اور کامیاب رہے۔ [۱۱]

مصنف نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے وہ یہ ہے کہ امیر کو اہلِ رائے سے مشورہ کرنے کا حکم ہے لیکن اکثریت کے ہر ایک فیصلے پر عمل کرنا اس پر لازم نہیں۔

صفحہ ۴۴ تا ۴۸ **حضرت عمرؓ** کی بطور خلیفہ نامزدگی، پھر **حضرت عثمانؓ** کی خلافت، ان کی شہادت اور **حضرت علیؓ** کے انتخاب کا مفصل ذکر ہے۔ صفحہ ۴۸ تا ۵۰ خلیفہ کی صفات، ان کے فرائض اور خلیفہ کی خصوصیت بیان کی ہے۔ صفحہ ۵۰ تا ۵۲، اسلامی خلافت کے اصول بیان کرتے ہوئے **قرآنی آیات** اور **خلفائے راشدین** و **صحابہ** کے قول و عمل سے استنباط کیا ہے۔ یہ مضمون خاصا بیش قیمت ہے۔

۴-خلقِ عظیم

یہ مضمون ماہنامہ فاران (کراچی) کے مدیر **ماہر القادری** کی فرمائش پر 'رحمت للعالمین کاسلوک دشمنوں کے ساتھ' کے عنوان سے رسالہ فاران، میں **ناتھو رام** کے نام سے شائع ہوا تھا جو کتاب میں 'خلقِ عظیم' کے نام سے شامل ہے۔ مصنف نے اس مضمون کی تیاری میں **قرآن** کے علاوہ درجِ ذیل کتابوں سے مدد لی ہے:

(۱) السیرۃ النبویہ	**(ابن ہشام)**
(۲) کتاب الطبقات الکبیر	**(ابن سعد)**
(۳) امتاع الاسماع	**(مقریزی)**
(۴) تاریخ الرسل والملوک	**(طبری)**

(۵)کتاب الاصنام (کلبی)

(۶)معجم البلدان (یاقوت حکمی)

(۷)مروج الذهب (مسعودی)

(۸)سیرۃُ النبی (شبلی)

(۹)عهد نبوی میں نظامِ حکمرانی (ڈاکٹر حمید اللہ)

(۱۰)رسول اکرم صلی الله علیه وسلم کی سیاسی زندگی (لائیڈن)

انسائیکلوپیڈیا اسلام (چار حصے)

(۱۱)بائبل کے تمام حوالے

'خلقِ عظیم' میں ہجرتِ مدینہ کا ذکر کرنے کے بعد مشرکینِ مکہ کی طرف سے اہلِ مدینہ پر جو تین زبردست حملے ہوئے اس کا ذکر ہے نیز مصنف نے مستشرقین کے اس الزام کی بھی تردید کی ہے کہ جس میں یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ 'اسلام تلوار کے زور سے پھیلا' مصنف لکھتے ہیں کہ تمام لڑائیاں مدینے کے قریب ہوئی تھیں اگر اسلام تلوار کے زور سے پھیلتا تو لڑائیاں مکے سے قریب کے مقامات پر ہوتیں مکہ کے لوگ بار بار چڑھائی کر کے آئے اور مسلمانوں کو ہر بار اپنے دفاع کے لیے لڑنا پڑا، اور مکہ والے ہر بار بے نیل ومرام واپس گئے۔ مسلمانوں کی تعداد میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا اور مشرکوں کی طاقت بتدریج گھٹتی گئی اور آخر وہ دن آیا کہ ۸ ہجری میں **آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم** نے دس ہزار صحابہ کے ساتھ مکہ پر چڑھائی کر دی۔[۱۲]

اس مضمون میں **مالک رام** نے اس عہد کی پوری اسلامی تاریخ کو اس کے تمام متعلقہ جہت کے ساتھ جمع کر دیا ہے، اس میں **آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم** کے خلقِ عظیم کو نہایت موثر اور دلکش انداز میں پیش کیا گیا ہے پہلے آپ کے مخالفین کی تین قسمیں بتائی ہیں، مشرکین، یہودی اور منافقین اور ہر ایک کی مخالفت ایذ رسانی اور عناد کے مختلف واقعات واسباب بیان کر کے دکھایا ہے کہ آپ کس طرح ضبط وتحمل کا پہاڑ بنے رہے اور جب دشمن آپ کی مٹھی میں آ گئے تو آپ نے ان کے ساتھ عفو ودرگزر اور حسنِ سلوک کا برتاؤ کیا جو آپ کے خلقِ عظیم کا بڑا ثبوت ہے، اسی طرح دعوت اور اس کے مخالف وموافق اثرات کو مستند واقعات سے نمایاں کیا ہے۔ **آنحضرتؐ** کی مکی زندگی، ہجرت، مدنی زندگی، غزوات، صلحیں اور فتح مکہ

وغیرہ کے حالات وواقعات کا احاطہ کیا ہے۔

مالک رام رقم طراز ہیں:

ہم نے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کا اپنے دشمنوں اور مخالفوں کے ساتھ سلوك بیان کیا ہے یہ بیرونی بھی تھے اندرونی بھی، مکے کے مشرك اور مدینے کے یہودی آپ کے پیرؤں کے حلقے سے باہر تھے اور منافق گھر کے بھیدی لیکن ہر ایك کے ساتھ آپ کا معاملہ یکساں رحم وکرم کا رہا اور جب تك خود کسی نے مغفرت کا دروازہ اپنے آپ پر بند نہیں کرلیا آپ نے ہمیشہ درگزر سے کام لیا، کیا کسی بادشاہ یا دوسرے نبی نے ایسی مثال پیش کی؟ [۱۳]

'خلقِ عظیم' میں **بنو قریظہ** کے چار سو سے سات سو افراد تک کو تلوار کے گھاٹ اتارے جانے کا جو واقعہ **مالک رام** نے بیان کیا ہے نئی تحقیق اسے غلط قرار دیتی ہے، اس سلسلے میں **برکات احمد** کی کتاب جس کا اردو ترجمہ **مشیر الحق** نے 'رسول اکرم اور یہودِ حجاز' کے نام سے کیا ہے بطورِ حوالہ دیکھی جاسکتی ہے۔

۵-افصح العرب

یہ مضمون 'فصاحت وبلاغت کی معراج' کے نام سے 'فاران'، جنوری ۱۹۵۶ء میں **ناتھ رام** کے نام سے شائع ہوا جو کتاب میں 'افصح العرب' کے نام سے ہے، اس میں رسول کے خطبات اور مکتوبات کی زبان وبیان سے بحث کی گئی ہے، اس مقالے میں ہر **نبی** کے ابتدا میں اکیلا اور تنہا ہونے اور ہر طرف سے اس کی مخالفت کیے جانے اور آخر میں اس کی کامیابی اور اس کے دشمنوں کی ناکامی کا ذکر ہے، اس کا سبب جہاں **نبی** کے پیغام کی صداقت ہے وہاں اس کو پیش کرنے کا انداز بھی ہے، اس مضمون میں اس پہلو سے **آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم** کے کارنامے بیان کیے گئے ہیں اس سلسلے

میں پہلے **آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم** کے ان تبلیغی خطوط کا ذکر ہے جو آپ نے بعض سلاطین اور قبائل کے رئیسوں کو لکھے تھے اور ان کی فصاحت و بلاغت، سلاستِ ایجاز اور اقتضائے حال سے مطابقت دکھائی ہے پھر آپ کے چند خطبوں پر بحث کر کے اس میں طریقۂ ادا کا حسن و اظہار و ابلاغ کا موثر انداز دکھایا ہے آخر میں **آپ** کی چند حدیثیں درج کی ہیں جو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکی ہیں۔ تبلیغی خطوں کے بارے میں **مالک رام** نے لکھا ہے کہ جو زبان استعمال کی ہے وہ ایسی فصیح اور ماقل ودل ہے کہ اس میں کسی کمی بیشی کی قطعاً گنجایش نہیں فصاحت کا معیار یہ ہے کہ کلام سلیس ہو اور سامع کو اس کے سمجھنے میں کوئی دقت نہ ہو۔

۶-عورت مذاهب عالم میں

یہ مضمون خاصا طویل اور معلومات سے پُر ہے اور کسی قدر فکر انگیز بھی ہے اس میں ہندو دھرم، یہودیت، نصرانیت اور اسلام میں عورت کی حیثیت اور مقام کا جائزہ لیا گیا ہے، مضمون نگار نے واضح الفاظ میں یہ کہا ہے کہ دنیا کے اکثر مذاہب میں عورت کی حیثیت اور سماجی مرتبے کے باب میں جو کچھ مثبت تبدیلیاں آئی ہیں وہ اسلام کی بدولت ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> اگرچه ان مذاهب کے پیروقال سے تو اسلامی اصولوں کے تفوق کا اقرار نهیں کرتے لیکن وه اپنے 'حال' سے یه بات ثابت کررهے هیں که واقعی ان مسائل کا حل ان کے مذهب کی کتاب میں نهیں هے، یا جو اس میں موجود هے وه مقتضائے زمانه سے کم هے اور اصل حل وهی هے جو اسلام نے پیش کیا هے۔ [۱۴]

اس مقالے میں عورتوں کے بارے میں اسلام کی جامع تعلیم و ہدایت پیش کی گئی ہے، اس سلسلے میں عورت کے درجہ و مرتبہ، تعلیمِ نسواں، نکاح، اس کی رسموں، اس کی غرض، اس کی بعض شرطوں اور طریقوں، مہر، تعدادِ ازدواج، اہلی زندگی، بیوی کے حقوق و فرائض، زنا سے بچنے کے طریقے، زنا کی تہمت، لعن، طلاق، خلع، نکاح بیوگان اور وراثت کے بارے میں اسلام کے احکام کی خوبی و برتری کو نمایاں کرنے کے لیے تمام مذاہب کی اس سلسلے کی تعلیم بیان کی گئی ہے۔

اس کتاب میں شامل تمام تر مضامین غور وفکر اور تحقیق وجستجو کا نتیجہ ہیں، مصنف اسلام کے بنیادی تصورات میں توحید، آخرت اور یتامیٰ ومساکین کی امداد کا ذکر کرتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ بنیادی چیز خدا کی ہستی پر ایمانِ کامل اور اس کی عبادت ہے، انھیں یہ تسلیم ہے کہ **محمد صلی اللہ علیہ وسلم** آخری اور مکمل دین لائے، اسی طرح عورتوں کے ضمن میں اسلام کی اصلی تعلیم بے کم وکاست دیانت داری کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے، مستند حوالوں کے ساتھ تمام حقائق کو پیش کیا ہے اور اپنے اخذ کردہ نتائج بیان کیے ہیں اور صحیح اسلامی نقطۂ نظر کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے، کتاب میں شامل تمام مضامین ان کی علمی وجاہت، تحقیقی بصیرت نیز غیر معمولی فطانت کا بین ثبوت ہیں بعض خامیوں سے قطع نظر، یہ کتاب مصنف کی غیر جانب داری، بے تعصبی اور مذہبِ اسلام سے خاص تعلق کا ثبوت ہے۔

حواشی

۱۔ اسلامیات — **مالک رام**، مکتبہ جامعہ (نئی دھلی) ۱۹۸۴ء، ص:۱۵

۲۔ ایضاً، ۲۰ بحوالہ: مصابیح الاسلام، **گنگا پرساد اپادھیائے**، ص:۲۷۷

۳۔ **مالک رام** حوالہ مذکورہ، ص:۲۰

۴۔ ایضاً، ص:۲۱

۵۔ ایضاً، ص:۲۱

۶۔ ایضاً، ص:۲۱

۷۔ ایضاً، ص:۳۳

۸۔ ایضاً، ص:۳۳

۹۔ ایضاً، ص:۳۴-۳۳

۱۰۔ ایضاً، ص:۴۲-۴۱

۱۱۔ ایضاً، ص:۴۳-۴۲

۱۲۔ ایضاً، ص:۸۰

۱۳۔ ایضاً، ص:۱۱۵

۱۴۔ ایضاً، ص:۱۸۴

یادِ ماضی کے نقش

یورپ کا پہلا سفر

[۵]

اختر حسین رائے پوری

سفرِ پیرس

سمندر نے مجھ پر ایسا جادو کیا کہ زیادہ وقت ڈیک پر بیٹھا نیلے آسمان اور نیلگوں ردائے آب کو دیکھتا رہتا تھا۔ بیچ سمندر میں سورج کا طلوع وغروب، افق تا افق شفق کی لالہ فامی، لہروں پر چاندنی کے بکھرنے سے دھوپ چھاؤں کی کیفیت۔ یہ ایسے نظارے ہیں کہ زبان سے بیان نہیں ہوسکتا۔

ایک دن میں فرانسیسی کی ابتدائی کتاب اور پیرس کا نقشہ پھیلائے بیٹھا تھا کہ ایک معمر ہم سفر نے تعارف کا ہاتھ بڑھایا اور انگریزی میں کہا:

میرا نام ڈاکٹر لیکلر (Leclar) ھے اور یہ میری اھلیہ ھیں۔ ھم دونوں پیرس کے رھنے والے طبیب ھیں۔

میں نے **حمیدہ** کو ان سے ملایا اور بتلایا کہ ہم حصولِ تعلیم کے لیے پیرس جا رہے ہیں۔
ڈاکٹر لیکلر نے پوچھا:

کیا تم فرانسیسی جانتے ہو اور پیرس میں کسی سے شناسا ہو؟

جب میں نے جواب نفی میں دیا تو انھوں نے تعجب سے کہا:

انگلستان کیوں نہیں جاتے، وہاں تمھیں آسانی ہوگی۔

میں نے کہا:

انگریزی کی محکومی کا اتنا شدید احساس ہے کہ اس کی سرزمین میں رہنے کو جی نہیں چاہتا۔ فرانس کی آزاد فضا مجھے زیادہ راس آئے گی اور زبان کا کیا ذرا سی محنت سے سیکھ جاؤں گا۔

یہ بات انھیں ایسی بھائی کہ جہاز پر ہی انھوں نے ہماری سرپرستی اختیار کر لی اور پیرس میں ہمیشہ ہمارے مہربان رہے۔ ان کے چچازاد بھائی وہی **جنرل لیکلر** تھے جنھوں نے ۱۹۴۴ء میں پیرس کو جرمن تسلّط سے آزاد کیا تھا اور ان کے نام سے وہاں کی ایک شاہراہ موسوم ہے۔ **ڈاکٹر** اور **مادام لیکلر** اشتراکیت کے ہمدرد تھے اور اس کی کارکردگی کا جائزہ لینے کے لیے ریل پر سوویت روس کو ایک سرے سے دوسرے سرے تک دیکھ کر جہاز بدلتے ہوئے مہینوں کے بعد یہاں تک پہنچے تھے۔ روسی عوام کی خستہ حالی اور ستم زدگی کا حال سناتے ہوئے انھوں نے کہا:

یہ نہ بھولو کہ یہ تاریخِ انسان کا سب سے بڑا سماجی تجربہ ہے اور اس کا نتیجہ دیر میں برآمد ہوگا۔ کیوں کہ فرانس یا جرمنی جیسے صنعتی ملکوں کی بجائے یہ ایک پس ماندہ

زراعت پیشہ ملك میں عمل پیرا ھے۔ اشتراکیت
کا مقصد دولت کی تقسیم ھے لیکن روس جیسے
مفلس ملك میں فی الحال دولت کھاں سے آتی؟
علاوہ بریں وھاں جمھوری آزادی پھلے بھی نہ
تھی کہ اس کی قدر ھوتی۔ صنعتی ترقی کے ساتھ
آسودگی اور جمھوری آزادی کا دور آئے گا۔

یہ سچ ہے کہ ہر ترقی پرور انقلاب کا رڈ اسی طرح ہوتا ہے کہ خلافتِ راشدہ کی جانشینی **معاویہ** کو، انقلابِ فرانس کی **نپولین** کو اور انقلابِ روس کی **اسٹالن** کو میسر آتی ہے۔ وہ اپنی قوموں کی بہبود و برتری میں ایسے کوشاں ہوتے ہیں کہ اصل نظریہ نظامِ حکومت کا آلۂ کار بن جاتا ہے۔ بہ ایں ہمہ، امام، کلیسا اور پارٹی۔ اپنے عمل و کردار کا جواز نظریے سے ہی پیش کرتے ہیں۔ یہی ایک امر امید افزا ہے کہ کوئی جابر یہ کہنے کی جرأت نہیں کرتا کہ مساوات اور آزادی کی طلب بے معنی ہے اور جو یہ کہتا ہے وہ خود **ہٹلر** کی طرح اپنی اَنا میں جل مرتا ہے۔

اس زمانے میں مغرب کا رُخ کرنے والے ہندوستانیوں کی تعداد بہت کم تھی۔ چند ہزار کسان، مزدور اور لشکری کینیا، امریکہ اور انگلستان میں رہ پڑے تھے۔ یورپ میں ہماری تعداد مشکل سے چند سو ہوگی۔ فرانس میں سوڈیڑھ سو سے زیادہ نہ تھے جن میں زیادہ تر **گجراتی تاجر** اور بیس تیس طالبِ علم ہوں گے۔ اس وقت نہ ہوائی سفر تھا نہ سیاحت و تجارت کا سودا، نہ کسی کے پاس فاضل پیسہ، اہلِ یورپ کا عام خیال تھا کہ ھندوستان میں یا تو جوگی اور جادوگر رہتے ہیں اور یا راجہ رئیس۔ یہاں کا بھرم تو جنگ کے بعد کھلا ورنہ پچھلے زمانے میں ہم بڑے آبرومند تھے۔ پچھلا زمانہ' میں نے یوں کہا کہ گزشتہ جنگِ عظیم سے پہلے کے دور کو عرفِ عام میں یہی کہتے ہیں۔ اس واقعے نے ان کی یادداشت پر ویسی ہی امٹ لکیر کھینچ دی ہے جیسی یہاں ۱۹۴۷ء نے۔ تاریخ کے ادوار اسی طرح مقرر ہوتے ہیں۔

مولوی عبدالحق نے ہماری آمد کی اطلاع **عبداللہ چغتائی** کو دے دی تھی جو پیرس میں **تاج محل** پر تحقیق کر رہے تھے۔ اسٹیشن سے لے کر انھوں نے ہمیں **لیٹن** کوارٹر کے ایک ہوٹل میں ٹھہرایا۔ یہ

قدیم محلّہ یونیورسٹی کے اِردگرد دریائے سین کے بائیں کنارے پر پھیلا ہوا ہے اور طلبا اور سیلانیوں کی آماج گاہ ہے۔ اس زمانے میں پیرس کی آبادی اب سے آدھی یعنی چالیس لاکھ کے لگ بھگ تھی۔ اس میں کم از کم ایک چوتھائی غیر ملکی تھے۔ بیش تر مشرقی اور وسطی یورپ کے مہاجر۔ ان میں ہر مزاج، قماش اور مذہب کا آدمی نظر آتا تھا۔ خانہ بدر روسی، بلقان کے دانش ور، جرمن یہودی، **ہنگری** کے چینی، **اطالوی** فاشسٹ دشمن، **عرب** مزدور پیشہ۔ اس انسان نواز اور غریب پرور شہر میں سب کے لیے جگہ تھی اور رواداری کا یہ حال تھا کہ نسل، رنگ یا زبان کے تعصب کا ذکر بھی نہ آتا تھا۔ البتہ انگریز سیاح مزاح کے ویسے ہی تختۂ مشق تھے جیسے ہمارے یہاں سِکھ۔ جب کسی سے بدتمیزی سرزد ہوئی تو کہا جاتا تھا کہ یہ **انگریز** معلوم ہوتا ہے اور **امریکن** کا وہی درجہ تھا جو ہماری کم عمری میں شریفوں کی محفل میں **بنیے بقّال** کا۔

ہمارے ہوٹل کے پڑوس میں **امتیاز علی خاں** اور **برجیش سنگھ** رہتے تھے۔ **امتیاز نواب کرنال** کے بھتیجے اور نواب زادہ **لیاقت علی خاں** کے چچا زاد بھائی تھے۔ **برجیش راجہ کالاکانکر** کے صاحبزادے تھے۔ اس سے پہلے ہی دن ایسی دوستی ہوئی کہ پیرس کے دورانِ قیام تک باقی رہی بلکہ **امتیاز** سے تعلقِ خاطر میں ان کے حینِ حیات کمی نہیں ہوئی۔ یہ دونوں حصولِ علم کے بہانے سالہا سال سے پیرس میں مقیم تھے۔ رند مشرقی اور شب باشی کے باوجود اشتراکیت میں ان کا ایمان راسخ تھا۔ یہ **برجیش سنگھ** وہی تھے جن سے آگے چل کر **اسٹالن** کی لڑکی **سویتلانہ** نے بیاہ رچایا اور جب ماسکو میں وہ چل بسے تو ان کی لاش کو جلا کر راکھ لیے ہندوستان آئی اور امریکہ فرار ہوگئی۔

امتیاز نے **ودیان** نامی فرانسیسی خاتون سے شادی کی جو **لیٹن** کوارٹر کے ایک عجیب و غریب زمین دوز کبیرے (خرابات) کی مالکہ تھی۔ جب اس نے **امتیاز** کی خاطر پہلے شوہر سے طلاق کا فیصلہ کیا تو خاصا ہنگامہ ہوا، اور دوستی کا حق ادا کرنے کے لیے میں اس جگہ کو رونق بخشنے لگا۔ یہ خرابات دریا کے پاس انقلابِ فرانس سے پہلے ایک تہہ خانے میں موجود تھا اور اس کی فضا میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی تھی۔ مدتوں سے جو مشاہیر یہاں آتے رہے ان کے نام سنگِ مرمر کے ایک کتبے پر کندہ تھے۔ ان میں **بودلیر**، **آسکر وائلڈ**، **برنارڈ شا** وغیرہ نمایاں تھے۔ یہاں کی خصوصیت یہی تھی کہ کسی چیز سے نیا پن ظاہر نہیں ہوتا تھا پرانے ناچ گانے، کہنہ در و دیوار، وقت خوردہ قندیلیں، آڑی ٹیڑھی کرسی میز، دہقانی چولیوں اور لہنگوں میں ملبوس خواتین، رطلِ گراں مٹکوں اور کنستروں کا ایسا انبار کہ **خاقانی** نے آواز دی:

ساقی بدہ رطلِ گراں آں مے کہ دہقان پرورد

غرض اس **کا وو بولے** (Caveauboly) کی ایسی شان تھی کہ دور دور سے لوگ اسے دیکھنے آتے تھے۔ کبھی کبھی لندن کے احباب **ہمت سنگھ**، **فیروز گاندھی** وغیرہ آجاتے تو لطفِ صحبت دوبالا ہو جاتا۔ یہ وہی **فیروز** تھے، جنھوں نے بعد میں **پنڈت نہرو** کی صاحبزادی **اندرا** سے شادی کی۔

پیرس میں ایسے کئی مقام تھے جو اپنے کردار اور فضا کے لیے مشہور تھے۔ رات گئی، بات گئی، اب ان کا ذکر بھی بے سُود ہے کیوں کہ یا تو وہ بے نشان ہو گئے اور یا برائے نام رہ گئے۔ ایک شبستان Lumiere نامی مجھے پسند تھا۔ وہاں دو چار مصور آپ کا خاکہ یا کارٹون بنانے کے لیے موجود تھے۔ ایک دو شاعر برجستہ آپ کی شان میں چھوٹی موٹی نظم لکھنے کو تیار رہتے تھے اور ایک **وائلن نواز** آپ کی دل پسند دُھن چھیڑ دیتا تھا۔

خالدہ ادیب خانم سے تعارف

ہوٹل میں سامان رکھ کر میں نے وہ خط بذریعہ ڈاک **خالدہ ادیب خانم** کو روانہ کر دیا جو مسز **سروجنی نائیڈو** نے ان کے نام دیا تھا۔ چند سال قبل جامعہ ملیہ کی دعوت پر **خانم** ہندوستان آئی تھیں اور ان کے خطبات 'ترکی میں مشرق و مغرب کی کشمکش' کے نام سے شائع ہو کر اہلِ نظر سے خراجِ تحسین حاصل کر چکے تھے۔ واپس آ کر اپنے سفر کا حال انھوں نے *Inside India* کے نام سے لکھا جس کا ترجمہ **اردو** میں 'اندرونِ ہند' کے نام سے چھپا۔ **خالدہ خانم** اور ان کے شوہر **عدنان بے**، **اتاترک** کے اولین رفیقوں میں تھے لیکن سیاسی اختلافات کی بنا پر انھوں نے ترکِ وطن کیا اور پیرس میں سکونت اختیار کر لی۔ **عدنان بے** ترکی زبان کا درس دینے لگے اور **خالدہ خانم** انگریزی میں تصنیف و تالیف میں مشغول ہو گئیں۔ وہ بیک وقت **انگریزی** اور **ترکی** کی معروف مصنفہ تھیں اور ان کی کئی کتابوں کی ترجمے **یورپین** زبانوں میں ہو چکے ہیں۔

دو دن بعد **عدنان بے** نے فون پر ہمیں چائے کی دعوت دی۔ پیرس کے جنوب میں 'دستے یونیورستے' نامی علاقہ تقریباً پچاس ہوسٹلوں پر مشتمل ہے جن میں سے ہر ایک کسی نہ کسی ملک نے اپنے طلبا کی اقامت کے لیے بنایا ہے۔ سب ملا کر یہاں دس بارہ ہزار طالبِ علم رہتے ہیں۔

اساتذہ کے لیے سیکڑوں فلیٹ قرب وجواب میں بنائے گئے ہیں جن میں سے ایک **عدنان بے** کے حصے میں آیا تھا۔

عدنان بے دراز قد، لاغر اندام، کم سخن اور افسردہ مزاج آدمی تھے۔ **خالدہ خانم** کی خوش مزاجی میں ایسا وقار تھا اور ان کی آنکھوں میں ذکاوت اس طرح درخشاں تھی کہ پہلی نظر میں کسی عظیم شخصیت کی موجودگی کا گمان ہوتا تھا۔ ان کی بے پایاں شفقت کا سایہ **حمیدہ** اور مجھ پر اس طرح رہا کہ مشکل وقتوں میں بھی ہمیں تنہائی کا احساس نہیں ہوا۔

خالدہ خانم نے مشورہ دیا کہ فرانسیسی زبان اور تہذیب سے جلد واقفیت حاصل کرنے کا صحیح طریقہ یہی ہے کہ کسی ایسے شریف گھر کے مہمان بنو جہاں **انگریزی** سے کوئی آشنا نہ ہو۔ اس طرح تم مجبوراً جلد زبان سیکھو گے اور اچھے لوگوں سے میل ملاقات پیدا کرو گے۔ چنانچہ انھوں نے کسی وکیل کی بیوہ **مادام مارتاں** کے گھر ہماری رہایش کا انتظام کر دیا اور وہاں سال بھر ہم بڑے چین سے رہے۔

میں صبح سویرے **انگریزی** کا اخبار پڑھتا، پھر فرانسیسی روزنامے میں انہی خبروں کو دہراتا اور مشکل لفظ کا مطلب **ڈکشنری** میں دیکھ لیتا۔ پھر دکانوں کے نرخ ناموں سے اشیا کے نام یاد کرتا ہوا فرانسیسی زبان کا درس لینے چلا جاتا اور اپنی میزبانوں سے تحریر و تقریر میں اصلاح لیتا رہتا۔ غرض چند مہینوں میں گفت و شنید میں رواں ہو گیا اور مطالعے میں مہارت ہو گئی۔

زبان سیکھنے کا آسان طریقہ یہی ہے کہ اہلِ زبان میں رہا جائے۔ اس سے نہ صرف زبان کا صحیح ادراک ہوتا ہے بلکہ اس کے مزاج سے بھی تعلق پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح روزمرّہ کی خصوصیتوں اور ادب کی نزاکتوں کا پتا چلتا ہے۔ رفتہ رفتہ جب فرانسیسی زبان کے وسیلے سے اس کے ادب تک براہِ راست رسائی ہوئی تو سمجھ میں آیا کہ اس کی نثر کیوں بے ہمتا ہے۔

انگلستان کو اس نسبت سے سلطنتِ روما کا جانشین کہا گیا ہے کہ اس کے آئین و قانون اور نظم و نسق سے استفادہ کیا۔ فرانس کے حصے میں یونان کی حکمت اور فنی جوہر آئے۔ فرانس کا طرزِ فکر منطق و استدلال سے بنا ہے اور اسی وجہ سے اس کے ادب کی شان نظم نہیں نثر میں نظر آتی ہے۔ یہاں لفظ و معنی میں ایسی ہم آہنگی ہے کہ ابہام کا پردہ چاک ہو جاتا ہے اور لفظ کا ظاہر و باطن ایک ہو کر سادگی، صحت اور اختصار کے میل سے حسن پیدا کرتا ہے اور یہ حسن ایسا ہے کہ حقیقت کو

آئینہ دکھاتا ہے۔

دانش گاہِ پیرس، جسے سوربوں یونیورسٹی بھی کہتے ہیں سات سو سال پرانی ہے۔ میرے زمانے میں وہاں سترہ ہزار طالبِ علم تھے۔ اب تعداد دُگنی ہے۔ اس سے بھی زیادہ ہوگئی تھی لیکن اطراف میں نئی دانش گاہوں کے قیام کے بعد کم ہوگئی ہے۔ تعلیم بالکل مفت تھی بلکہ شناختی کارڈ پر مخصوص ریستوراں، اسٹور، تھیٹر، ریل وغیرہ میں خاصی رعایت مل جاتی تھی۔ ایک طریقہ ایسا پسندیدہ ہے کہ اس کی پیروی سے ہمارے تعلیمی اداروں کو بھی فائدہ ہوسکتا ہے کہ وہاں مستقل اساتذہ کے علاوہ مختلف علوم کے ماہروں کو معاوضے پر بطورِ مہمان درس کی دعوت دی جاتی ہے۔ مثلاً اس وقت پیرس یونیورسٹی میں سات سو مستقل اور دو ہزار مہمان استاد ہیں۔ باہر کا آدمی بلا روک ٹوک لکچر سن سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح درس و تدریس کا دائرہ بہت وسیع ہوجاتا ہے اور یونیورسٹی بسم اللہ کے گنبد میں بند نہیں رہتی۔

ڈاکٹریٹ کی ڈگری کے لیے میں نے تحقیق کا جو موضوع منتخب کیا وہ تھا 'ھند قدیم کی زندگی — سنسکرت ادب کے آئینے میں' یہ کام میں نے علومِ ہند کے مشہورِ زمانہ پروفیسر **لوئی رینو** کی نگرانی میں انجام دیا۔ نیز عمرانیات کی حد تک میری رہبری پروفیسر **مارکر بلوک** نے کی جو دورانِ جنگ نازیوں کے ہاتھوں مارے گئے۔ جب انھوں نے تحقیقی مقالے کے خاکے کی منظوری دے دی اور حوالے کی کتابوں کی فہرست مکمل کردی تو طے پایا کہ ان کے درس میں حسبِ ضرورت شرکت کروں اور ہفتے میں ایک بار اُن سے مل کر غور طلب مسائل پر ان کی ہدایت حاصل کروں۔ مہینے میں ایک آدھ ملاقات ان کے گھر پر ہوتی تھی اور اس طرح آزادی سے تبادلۂ خیال کا موقع فراہم ہوتا تھا۔

کہنے کو پیرس میں ایک انڈین ایسوسی ایشن بھی تھی جس کے ارکان میں دو رجحانات کارفرما تھے۔ بیش تر تاجر اور چند نوجوان **گاندھی بھگت کانگریسی** تھے اور باقی **ریڈیکل** (شدت پسند) قسم کے طالبِ علم تھے۔ اس وقت ایسوسی ایشن کا جو صدر تھا وہ بعد میں ڈاکٹر **کیسکر** کے نام سے سالہا سال **پنڈت نہرو** کی حکومت میں وزیرِ اطلاعات کے عہدے پر فائز رہا۔ میں پیرس پہنچا ہی تھا کہ ایسوسی ایشن کا جلسہ اس غرض سے منعقد ہوا کہ یا تو **کیسکر** کو دوبارہ صدر منتخب کیا جائے اور یا کسی اور کو یہ جگہ دی جائے۔ **کیسکر** کانگریسی خیالات کا ترجمان

تھا۔

'قرعۂ فال بنام من دیوانہ زدند' مجھ سے بغیر پوچھے **برجیش** اور **امتیاز** کی تحریک پر اکثریت نے مجھے گوشے سے اٹھا کر کرسیِ صدارت پر بٹھلا دیا۔ ایسوسی ایشن کا پتا صدر کی رہایش گاہ کو سمجھا جاتا تھا اور اس کی جملہ متاع کاغذ کا ایک چھپا ہوا پیڈ تھا۔ ایسوسی ایشن کی انتظامیہ کی میٹنگ مہینے میں ایک بار ہمارے پسندیدہ کیفے **سورس** میں ہوتی تھی جس کے مالک نے ہماری خوشنودی کے لیے روزنامہ بمبئی کرانیکل 'جاری کر دیا تھا، جس کا بنڈل ماہ بہ ماہ پہنچا کرتا تھا۔ ایسوسی ایشن کا عام جلسہ کسی نامور ہندوستانی رہنما کی آمد کے وقت ہوتا تھا جس کا خرچ چندے سے بلا دِقّت پورا ہو جاتا تھا۔

ایسوسی ایشن کے صدر کی حیثیت سے کبھی کبھی مجھے دلچسپ فرائض سے دوچار ہونا پڑتا تھا۔ ایک دن کسی **مدراسی** نو وارد نے کہا کہ میں ماہرِ رقص ہوں، آپ کسی ترکیب سے تعارف کرا دیں تو میرا کاروبار چل نکلے۔ اس وقت تک یورپ میں ہندوستانی نرت یا سنگیت کو کوئی نہیں جانتا تھا۔ بہر حال میں نے سوچا کہ ہر سنیچر کی رات کو یونیورسٹی یونین میں جو محفلِ رقص ہوتی ہے اس میں اس کا ناچ ہو جائے تو کیا مضائقہ ہے؟ چنانچہ موقعۂ واردات پر اس نے اپنی دھن **کشن جی** کی بنائی۔ سر پر اُودے رنگ کی پگیا، ہاتھوں میں مرلی اور گلے میں پھولوں کی مالا، کمر کے نیچے دھوتی، کہیں سے ہندوستانی ساز کے دو تین ریکارڈ بھی مل گئے۔ جب یہ شخص اسٹیج پر وارد ہوا تو حاضرین کے جمِ غفیر نے اشتیاق سے اس کا خیر مقدم کیا اور میں نے **کشن لیلا** اور اس رقاص کی تعریف میں تقریر کی۔ پھر ساز کی گت پر ٹھکر لگا کر اس نے جھونکا بھرا تو پاؤں کے انگوٹھے میں پھنس کر دھوتی کھل گئی اور یہ سرِ عام ننگا ہو گیا۔ وہ تو خیر ہوئی کہ لنگوٹی رہ گئی۔ ایک لمحے کے لیے ہال میں سناٹا چھا گیا، پھر لڑکیوں نے فرانسیسی میں 'اوئی نوج' کی آواز لگائی۔ یہ نامقول دھوتی باندھنے لگا تو میں نے ڈانٹا کہ یہاں اگر عورتیں بے لباس ناچتی ہیں تو تو کیوں شرماتا ہے۔ اس نے میری بات رکھ لی اور ننگ دھڑنگ وہ دھما چوکڑی مچائی کہ سب عش عش کرتے رہ گئے۔ جب وہ اسٹیج سے رخصت ہوا تو میں نے تماشائیوں کو سمجھایا کہ یہ رقص اُس عاشقِ مہجور کی کیفیت بیان کرتا ہے جو ہماری آب و ہوا میں چاک دامن ہو کر کوچۂ یار میں ناچتا پھرتا ہے۔

پنڈت نہرو کی آمد

جون ۱۹۳۸ء میں **جواہر لال نہرو** جب پیرس وارد ہوئے تو ان کی شہرت ہندوستان کی حدود سے باہر پہنچ چکی تھی۔ ان کی انگریزی تصانیف لندن سے شایع ہو کر مقبول ہو چکی تھیں اور فاشزم کی مذمت میں ان کے اقوال اخباروں میں نقل ہوتے تھے۔ پیرس میں چند ہفتے انھوں نے ہوٹل **نپولین** میں قیام کیا اور مجھے بارہا ان کی صحبت کا شرف حاصل ہوا۔ اس موقعے پر ان کی صاحبزادی **اندرا** سے بھی ملنے کا موقع ملا جو آکسفورڈ سے آئی ہوئی تھیں۔

انڈین ایسوسی ایشن نے **پنڈت نہرو** کے اعزاز میں جو جلسہ کیا اس کی صدارت کا فرض مجھے انجام دینا پڑا۔ ہندوستانیوں کے علاوہ غیر ملکی بھی خاصی تعداد میں موجود تھے۔ میں اپنی تقریر میں کانگریسی وزارتوں کے خلاف مسلمانوں کی شکایتوں کا ذکر کرتے ہوئے خدشہ ظاہر کیا کہ اگر ان کا سدِّ باب نہ ہوا تو دونوں قوموں میں اختلاف بڑھ جائیں گے اور قومی اتحاد کا امکان ختم ہو جائے گا۔ اس پر **پنڈت جی** چراغ پا ہو گئے اور فرمایا کہ ملک کے اندرونی معاملات پر بحث کا یہ موقع نہیں۔ ان کی خفگی کی اصل وجہ یہ تھی کہ ۱۹۳۷ء میں یوپی میں کانگریس اور مسلم لیگ کی مخلوط وزارت کے قیام میں وہی حارج ہوئے تھے جس کے بعد دونوں جماعتوں میں تنازعہ بڑھتا چلا گیا۔

راجہ کالا کانکر سے **پنڈت جی** کے خاص مراسم تھے اور اس نسبت سے **برجیش** انھیں خوب جانتے تھے۔ چنانچہ جلسے کے بعد **پنڈت جی** کے ساتھ وہ **امتیاز** اور مجھے کسی عمدہ ریستوران میں لے گئے۔ جب کھانا ختم ہوا تو **پنڈت جی** نے فرمایش کی کافی کہیں اور چل کر پی جائے۔ ہم لوگوں نے ٹیکسی پر موں پرناس کے علاقے کا رخ کیا جواب سے زیادہ اس وقت دانش وروں اور فن کاروں کے قہوہ خانوں کے لیے مشہور تھا۔ ہم جب کیفے **روتوند** میں جا کر بیٹھے تو **برجیش** نے کہا:

اول جنگِ عظیم سے قبل یہ چھوٹی سے جگہ تھی
اور لینن یہاں اکثر آتا تھا۔ اس کے مالك ژاکوب
(Jacob) سے اس کی ملاقات ایسی غیر رسمی

تھی کہ کبھی پیسے کی تنگی ہوتی تو پرچہ بھیج کر قرض منگوالیتا تھا۔ پھر جب لینن فرانس سے چلا گیا اور چند سال بعد انقلابِ روس کے لیڈر کی حیثیت سے رونما ہوا تو ژاکوب حیرت سے اچھل پڑا اور اُن پرچوں کو فریم میں آویزاں کرکے اعلان کیا کہ یہ وہ جگہ ہے جس کا سرپرست لینن تھا۔ پھر تو اس کیفے میں سیّاحوں کا ایسا ہجوم ہوا کہ اس کی قسمت جاگ اٹھی اور حلیہ بدل گیا۔

یہ واقعہ سن کر **پنڈت جی** سخت متعجب ہوئے اور پوچھا:

ژاکوب اب کہاں ہے اور پرچیاں کہاں گئیں؟

برجیش نے بتلایا:

ژاکوب بوڑھا ہوچکا ہے اور کاروبار اس کے بھائی بند چلاتے ہیں تاہم وہ اکثر رات کو یہاں آتا ہے۔

حسنِ اتفاق سے وہ تجوری کے پاس محوِ نوشی نظر آیا۔ **پنڈت جی** نے اس سے ملنے کی خواہش ظاہر کی تو میں ہمت باندھ کر اس کے پاس گیا کہ ہندوستان کا **لینن** محض آپ سے ملنے آیا ہے اور اگر آپ اس سے مل لیں تو بڑا کرم ہو۔ اس عرض پر **ژاکوب** نے لبیک کہا اور ہمارے پاس آبیٹھا۔ پھر تجوری سے تین چار فریم لے آیا جن میں **لینن** کے چند حرفی نوٹ محفوظ تھے جن کی روشنائی مدّ ہم پڑ چکی تھی۔ ہم لوگوں نے دیر تک ان نادر دستاویزوں کا معائنہ کیا اور **پنڈت جی** نے کہا:

موسیے ژاکوب، ان پرچوں کی قیمت کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔

ژاکوب نے ہنس کر جواب دیا:

مجھے لاکھوں روپے پیش کیے گئے۔ میں اِنھیں
بیچ دوں تو میری حیثیت کیا رہ جائے گی۔ پھر
آپ جیسے لوگ مجھے کیوں پوچھیں گے؟

کیفے **روتونداب** بھی باقی ہے لیکن **ژاکوب** کو مرے عرصۂ دراز ہوا، اور معلوم نہیں ان پرچوں کا کیا حشر ہوا؟

چند روز بعد اسپین کی جمہوری حکومت کی دعوت پر **پنڈت نہرو** میڈرڈ چلے گئے دراصل جمہوریت کی جاں کنی کا وقت نزدیک آ رہا تھا۔

اسپین کی خانہ جنگی

یہ سب سمجھتے تھے کہ اسپین میں ترقی اور رجعت کے مابین جو جنگ ہو رہی تھی۔ اس کے فیصلے پر دنیا کے مستقبل کا بڑی حد تک دارومدار ہے۔ ۱۹۳۶ء میں ملک کی نوزائیدہ جمہوریت کے خلاف جس نے بغاوت کا پرچم بلند کیا وہ مقبوضہ مغربی صحرا کا فوجی حاکم **جنرل فرانکو** تھا۔ اس نے عرب سپاہیوں کو ورغلایا کہ جس اُندلس سے تمہارے اجداد کو صدیوں پہلے بزورِ شمشیر نکالا گیا تھا، چلو! اس پر قبضہ کریں۔ یہ ویسی ہی بات تھی جو ۱۸۵۷ء میں **انگریز** نے **سکھوں** کو سمجھائی تھی کہ "چلو دھلی پر قبضہ کرو اور مسلمانوں سے پرانا بدلہ چکاؤ۔" چنانچہ **فرانکو** کی فوج ملک کے جنوبی ساحل پر اتر آئی اور خانہ جنگی کی آگ بھڑک اٹھی۔ سولہویں صدی میں اُندلس سے اپنے جبری انخلا کو عربوں نے اس طرح یاد رکھا کہ ان کے جانشین مراکش میں اب تک اپنے متروکہ مکانوں کی چابیاں اور سامان کی فہرست لیے بیٹھے ہیں کہ موقع ملتے ہی دعویٰ دائر کریں۔ **فرانکو** کی اس مہم کا شور ہندوستان تک پہنچا اور اس کے نائب **جنرل مولا** (MAULA) کا نام جب **خواجہ حسن نظامی** نے سنا تو انھیں یقین آ گیا کہ یہ بھی کوئی **سیدی و مولائی** ہے اور اس کی حمایت میں بیان دے ڈالا۔ **فرانکو** تا حیات اُن عرب صحرانشینوں کی وفاداری کو نہ بھولا اور انھیں اپنا باڈی گارڈ بنائے رکھا۔ **نپولین** کا خاص خادم بھی ایک **مصری عرب** تھا جس کا نام 'رستم' پڑ گیا تھا۔

فرانکو کے ساتھ کلیسا، سرمایہ دار اور جاگیردار تھے اور پشت پر **ہٹلر** اور **مسولینی** کی فوجی طاقت

تھی۔ جمہوری حکومت کے ساتھ بائیں بازو کی پارٹیاں تھیں جن کی باہمی رقابت نے **فرانکو** کا کام آسان کر دیا۔ جس طرح جرمنی میں سوشلسٹ اور کمیونسٹ جماعتوں کے باہمی نفاق نے نازی حکومت کا راستہ ہموار کر دیا تھا۔ ۱۹۳۸ء میں جب اسپین کی جمہوری حکومت پسپا ہونے لگی تو **ہٹلر** نے بڑھ کر آسٹریا پر قبضہ کیا اور فرانس پر دونوں طرف سے **فاشزم** کا ایسا نرغہ ہوا کہ متحدہ محاذ کا شیرازہ منتشر ہو گیا۔ اُدھر روس میں سرخ فوج کے **اندراسٹالن** نے ایسا تہلکہ مچایا کہ وہ مفلوج ہو کر رہ گئی اور اس کا خمیازہ اسے جنگ کی ابتدا میں جس طرح اٹھانا پڑا وہ سب کو معلوم ہے۔ بنابرایں ۱۹۳۸ء کے اکتوبر میں برطانیہ اور فرانس نے میونخ چیکو سلوویکیا پر جرمنی کے تسلط کو تسلیم کر کے مشرق میں **ہٹلر** کی یلغار کے لیے میدان صاف کر دیا۔

مغربی حکومتوں نے غیر جانب داری کے بہانے جمہوری فوجوں کو اسلحہ بھیجنے سے انکار کر دیا اور روس اتنی دور تھا کہ وہاں سے وافر کمک پہنچنا امرِ محال تھا۔ اس موقعے پر دنیا کے دانش وروں، ادیبوں اور فن کاروں نے انٹرنیشنل بریگیڈ ترتیب دے کر جس بہادری سے فاشزم کا مقابلہ کیا اس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ اس میں **آندرے مالرو**، **ہیمنگوے**، **آرویل**، **آرتھر کوئسلر** جیسے لوگوں نے شرکت کی۔ یہ وہ منزل ہے جہاں صحیح معنوں میں ادب کی تخلیق خونِ جگر سے ہوتی ہے۔

فرانس کی جو خفیہ تنظیم اسپین کے جمہوری علاقے سے رابطہ رکھتی اور رسل و رسائل کا انتظام کرتی تھی اس سے میرے دوست **'الفانسو دی فگیر یڈو'** کا گہرا تعلق تھا۔ وہ برازیل کے ایک پرانے خاندان کا چشم و چراغ تھا اور مدتوں سے پیرس میں رہ پڑا تھا۔ اُس کا باپ **کاؤنٹ فگیر یڈو** کبھی فرانس میں برازیل کا سفیر تھا۔ برازیل کے ڈکٹیٹر **ورگس** (Vargas) کے خلاف فوجی بغاوت میں **الفانسو** پیش پیش تھا اور اس کی ناکامی کے بعد پیرس میں جلاوطنی کے دن کاٹ رہا تھا۔ شہر کے شمالی ریلوے اسٹیشن (Garedunord) کے پاس اس کا ذاتی فلیٹ تھا جس میں سات آٹھ کمرے تھے۔ اس کا وقت انقلابی سرگرمیوں میں اس طرح صَرف ہوتا تھا کہ قریبی دوستوں کو بھی اس کی نوعیت کا اندازہ نہیں ہوا۔ وہ محتاط اور کم سخن تھا لیکن مجھ سے اس کی دوستی ایسی مستحکم ہوئی کہ زمان و مکان کے فاصلے کے باوجود اب تک باقی ہے۔

اس کی صحبت میں مجھے اسپین اور جنوبی امریکہ کے کئی نامور لوگوں سے ملنے کا اتفاق

ہوا۔ایک بار اس نے میرا تعارف یگانۂ روزگار **پکاسو** سے کرایا جو اپنے شاہ کار **گوئرنکا**(Goernica) کی نمایش کا اہتمام کر رہا تھا۔ فازی بم باروں نے اس شہر کو نیست و نابود کر دیا تھا اور اس تصویر میں **پکاسو** نے اس تباہ حال شہر کے پس منظر میں انسانیت کے انتشار کا خاکہ اڑایا ہے۔اسپین پر **نپولین** کے حملے کی ہولنا کی کا جو منظر Goya نے پیش کیا تھا اس کے بعد جنگ کی بربادی کا اس سے زیادہ موثر مرقع کسی نے پیش نہیں کیا۔ **پکاسو** کی عمر اُس وقت پچاس سال ہوگی۔ میانہ قد، ورزشی جسم، تند مزاج باطن بیں نگاہیں، متحرک خدوخال۔

پابلونرودا، چلّی کے سفارت خانے میں اتاشی کی خدمت انجام دے رہا تھا اور **الفانسو** کے فلیٹ میں اس کا آنا جانا تھا۔ وہ دیر تک اسپین کے انقلابی شاعر **گارسیالورکا** کا کلام سناتا رہا جسے غرناطہ میں فاشسٹوں نے قتل کر دیا تھا۔

میری طرح **الفانسو** کو شطرنج کا شوق تھا اور یہ شوق کبھی کبھی ہمیں کیفے **نپولین** لے جاتا تھا جو اوپیرا کے پاس ہی تھا۔اس کے متعلق مشہور تھا کہ **نپولین** یہاں شطرنج کھیلنے آتا تھا۔ ہال کے صدر میں چبوترے پر اس کی مرصّع کرسی ایک خوبصورت بساط کے ساتھ رکھی ہوئی تھی۔اس روایت کی کشش تھی کہ دنیا بھر سے شطرنج کے شایق جمع ہوتے تھے۔

ایک رات کو میں حسبِ قرار وہاں بیٹھا **الفانسو** کا انتظار کر رہا تھا کہ میرے ہمسائے نے پوچھا: شطرنج کھیلو گے؟ اس عمر رسیدہ قوی ہیکل شخص سے تعارف کے بغیر میں کھیل پر آمادہ ہوگیا۔ بساط لگاتے ہوئے اس نے مسکرا کر کہا: کچھ بازی بھی تو لگاؤ۔ میں سمجھ گیا کہ یہ کوئی خرّانٹ ہے اور بازی کے بجائے کافی کی پیش کش کی۔تھوڑی دیر میں، میں مات ہونے ہی والا تھا کہ **الفانسو** آ گیا اور اس شخص کو سلام کر کے مجھ سے بولا:

ارے تم کس سے کھیلنے بیٹھ گئے، جانتے ہو کہ یہ
'کاپا بلانکا' ہے۔

میں نے اس شاطر باکمال سے معذرت کی، کچھ وقت پہلے تک وہ عالمی چیمپئن رہ چکا تھا۔اس کے بعد میں نے کئی بار اسے یہاں شطرنج کھیلتے دیکھا۔اب تو مشق نہیں۔ پہلے مجھے شطرنج میں خاصی مہارت حاصل تھی۔

اسپینی پناہ گزینوں کے کیمپوں میں جانے کا مجھے بارہا اتفاق ہوا، اور اشتراکی فرقے وارانہ رقابتوں کے بہت سے واقعات سنے اور دیکھے۔ ان کا ذکر اب بے سود ہے۔ کوشش کے باوجود اس وقت میں اسپین نہ جا سکا۔ اس کا موقع ۱۹۶۲ء میں ملا۔ اس کا حال کسی دوسرے باب میں آئے گا۔

خدا کرے، **کرنل وائڈمین** زندہ برقرار ہو۔ چند سال پہلے تک وہ مغربی جرمنی میں حیات تھا۔ ۱۹۳۹ء میں جب جمہوری فوجوں کی آخری صفیں ٹوٹ گئیں تو وہ کسی طرح جان بچا کر فرانس میں داخل ہو گیا اور جب اس سے ملا تو وہ ساری شام ملی جلی جرمن، فرانسیسی اور اسپینی میں بے حس دنیا والوں کو مغلظات سناتا رہا۔

وائڈمین ناکام انقلاب کا ہیرو تھا۔ پہلی جنگِ عظیم میں وہ جرمن فوج میں کپتان تھا۔ جرمنی کی شکست کے بعد وہ کمیونسٹ تحریک میں سرگرمِ عمل رہا اور اس کی مجلسِ عمل کا رُکن تھا۔ نازیوں کے تسلط کے بعد بھاگ کر روس چلا گیا اور سرخ فوج کی ہائی کمان سے بحیثیت مشیر وابستہ ہو گیا۔ جب ۱۹۳۸ء میں نازی جاسوسوں کے فریب میں آ کر **اسٹالن** نے سرخ فوج کے بے شمار افسروں کو ہلاک کیا تو **وائڈمین** بھاگ کر اسپین کی جمہوری فوج میں کرنل کے عہدے پر فائز ہوا۔ سوویت فوج پر اس کی کتاب *Red Army* نے اُسی زمانے میں شہرت حاصل کی تھی۔

فرانس کے حکام نے اسے تین ماہ کا اقامت نامہ دیتے وقت آگاہ کر دیا تھا کہ اگر اس مدت میں وہ کہیں اور نہیں چلا گیا تو اسے جرمنی بھیج دیا جائے گا جہاں اس کی موت یقینی تھی۔ بین الاقوامی انقلاب پسند کی حیثیت سے وہ ایسا نیک نام تھا کہ کوئی ملک اسے ویزا دینے کے لیے تیار نہ تھا۔ بے چارہ دن بھر سفارت خانوں کے چکر لگاتا اور شام کو تھکا ہارا ہمارے پاس آ بیٹھتا اور ایک سانس میں **ہٹلر، اسٹالن** اور **فرانکو** کی ستم رانیوں کا حال سنانے لگتا۔ ایک بار میں نے **اسٹالن** کی صفائی میں زبان کھولی تو وہ مرنے مارنے پر آمادہ ہو گیا۔

وقت کے ساتھ اس کی مایوسی بڑھتی گئی لیکن ایک دن قسمت نے ایسی یاوری کی کہ افسانے سے زیادہ زندگی کے حیران کن ہونے کی مثال صادق آئی۔ **وائڈمین** ندی کے کنارے فٹ پاتھ پر ٹہلتا جا رہا تھا کہ یک بیک ایک موٹر پاس آ کر رکی اور اس میں سے کسی خوش لباس شخص نے اتر کر پوچھا: "کیا آپ مسٹر وائڈ مین ہیں؟" یہ سمجھا کہ قاصدِ اجل ہو گا۔ بہرِ صورت جب اقرار کیا کہ میں وہی شخص

ہوں تو اجنبی گرم جوشی سے بغل گیر ہوا، اور بائیس سال پرانا واقعہ یاد دلایا جب میدانِ جنگ میں اسے گرفتار کر کے **وائڈ مین** نے ترس کھا کر رہا کر دیا تھا۔ اس واقعے کا اس پر ایسا گہرا، اثر ہوا کہ **وائڈ مین** کی شکل صورت کو مرورِ ایام کے باوجود نہ بھولا۔ یہ کسی با اثر خاندان کا فرد تھا اور اس کی کوشش سے **وائڈ مین** کو فرانس میں طویل وقت تک رہنے کی اجازت مل گئی۔ اس خوشی میں ہم لوگوں نے جو جشن منایا اس کا سماں آج تک یاد ہے۔

سر شیخ عبدالقادر

۱۹۳۸ء میں گرمیوں کی تعطیل میں نے لندن میں گزاری جہاں انڈیا آفس لائبریری سے اپنی ریسرچ کے سلسلے میں استفادہ کرنا تھا۔ وزیرِ ہند کی کونسل کے رکن کی حیثیت سے **سر عبدالقادر** ان دنوں لندن میں مقیم تھے۔ **شیخ صاحب** کا ایک کارنامہ تو یہ ہے کہ 'مخزن' کے ذریعے **اردو** نظم ونثر کی نئی سمتوں سے روشناس کیا اور دوسرا یہ کہ **انگریزی** داں طبقے کو **اردو** ادب سے آشنا کیا۔ اب تو مغربی ممالک کی متعدد دانش گاہوں میں **اردو** کے درس وتدریس کا انتظام ہے۔ ریڈیو پروگرام ہوتے ہیں، روزنامے شائع ہوتے ہیں۔ پہلے ایسا کچھ نہ تھا۔ امریکہ سے ڈاکٹر **سید حسین** نے 'یادِ وطن' کے نام سے قابلِ ذکر رسالہ نکالا اور لندن میں **شیخ صاحب** کے دم سے **اردو** مجلس کا چراغ روشن ہوا۔ ان کی صدارت میں اس کے جلسے باقاعدہ ہوتے اور **اردو** کے شایقوں کو بڑی تعداد میں یک جا کرتے تھے۔

شیخ صاحب، **حفیظ جالندھری** کے ایسے قدرداں تھے کہ انھیں لندن بلایا اور ان کی بعض نظموں کا انگریزی میں ترجمہ کیا تا کہ ان کا تعارف وہاں کے ادبی حلقوں میں ہو۔ **حفیظ** میرے پرانے کرم فرما ہیں۔ میں انھیں علی گڑھ سے جانتا ہوں، جہاں وہ **رشید احمد صدیقی** کے مہمان ہوئے تھے۔ ایک بار جب وہ نظم خواں ہوئے تو گھر کے بچے زور شور سے دادِ سخن دینے لگے اور **صدیقی صاحب** نے لقمہ دیا چپ کیوں ہو گئے۔؟ آپ کے اصل سننے والے تو یہی ہیں۔ دراصل **حفیظ** کے کلام کی خوبی یہی ہے کہ اس میں خاص وعام کے ذوق کی تسکین کا سامان موجود ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ **اردو** میں ہندی شاعری کے سبک عناصر کو سمونے کی سب سے کامیاب کوشش **عظمت اللہ**

خاں اور **حفیظ** کی ہے۔

میں بلا ارادہ **اردو** مجلس کے جلسے میں پہنچا تو **حفیظ** نے **شیخ صاحب** سے ملایا اور پھر ان سے نیازمندی کا تعلق ایسا استوار ہوا کہ تقسیمِ ہند تک باقی رہا۔ ان کی وسیع القلبی، نکتہ رسی، اور جوہر شناسی کا فیض سب کے لیے جاری تھا۔

ایک بار **شیخ صاحب** کھانے پر مجھے شفیق ریستوراں لے گئے جو لندن کا بہترین ہندوستانی ریستوراں سمجھا جاتا تھا۔ میں نے اپنے سامنے کی پلیٹ کو سرپوش سے ڈھکا ہوا دیکھا۔ **شیخ صاحب** نے مسکرا کر کہا: 'اس میں آپ کے مطلب کی چیز ہے۔' سرپوش ہٹایا تو پلیٹ پر ایک بڑا سا ٹومیٹو رکھا تھا۔ **شیخ صاحب** نے قہقہہ لگایا: 'نوش جان، کیا یہ آپ کی مرغوب غذا نہیں ہے؟' معلوم نہیں کس ترنگ میں لکھ گیا تھا۔ یا خدا، میں تیری رحمت کا قائل ہوں کہ تو نے عورت اور ٹومیٹو جیسی نعمتیں پیدا کیں۔ بس، ٹومیٹو سے جی ایسا ہٹا کہ پھر منہ کو نہ لگا۔

شیخ صاحب کا ذہن علم و فن کی نئی منزلوں کو تلاش کرتا رہتا تھا۔ سوھو کے کسی چائے خانے میں انھوں نے کہا: 'کان لگا کر سنو کہ یہ جپسی گٹار پر کیا گا رہا ہے؟' اس گیت کا بول یہ تھا:

اودرے دے رُک آر چریا کلا اینڈ چریا کلی
(درخت کے اوپر کالا چڑا اور کالی چڑیا ہیں)
انڈے دے رُک آر پیارانوں اینڈ پیاری نی
(درخت کے نیچے پیارا اور پیاری ہیں)

جپسی بولی میں ہندوستانی عناصر پر **شیخ صاحب** نے ایسی گفتگو کی کہ یہ میری دلچسپی کا موضوع بن گیا اور بعد میں ہنگری اور اسپین جیسے دور دراز ملکوں میں ان سے مل کر اس امر کی مزید تصدیق ہوئی کہ ان کا جنم بھوم یہی برِّصغیر ہے اور ان کی بولی میں ہماری زبان کے الفاظ کثرت سے شامل ہیں۔

ہماری پیرس واپسی کے ذرا دیر بعد **حفیظ** کے ساتھ **سر عبدالقادر** ایک ہفتے کے لیے وہاں سیر کے لیے آئے۔ ان کے ساتھ شہر کے اطراف کے کئی قابلِ دید مقاموں تک رسائی ہوئی اور میں **شیخ صاحب** کی دیدہ وری کو مان گیا۔ ایک دن **موزے گیمے** (Museeguimet) نامی عجائب گھر چلنے

کی فرمایش کی۔ یوں تو میں پیرس کے تقریباً سبھی مشہور عجائب گھروں میں کافی وقت گزار چکا تھا لیکن اس جگہ سے ناواقف تھا۔ وہاں **'گاندھار'** کے مجسموں کا بڑا ذخیرہ تھا۔ جب **شیخ صاحب** کو میری لاعلمی کا اندازہ ہوا تو وہ اس **عجائب گھر** میں دیر تک **'گاندھار'** کی فنی خوبیوں پر تقریر کرتے رہے۔ اُنھیں فنونِ لطیفہ کا کیسا گہرا، ادراک تھا اس کا علم ہمارے یہاں کم لوگوں کو ہے۔

ایک شام میں **شیخ صاحب** اور **حفیظ** کو **خالدہ ادیب خانم** سے ملانے لے گیا۔ دیر تک اِدہر اُدھر کی باتیں ہوتی رہیں اور **شیخ صاحب** نے **حفیظ** کی نظموں کی انگریزی میں ترجمانی کی۔ جب وہ چلے تو **خانم** نے پوچھا کہ **حفیظ** کرتے کیا ھیں؟ جب میں نے بتلایا کہ ان کا پیشہ شاعری ہے تو انھیں یقین نہ آیا۔ ذرا مشکل سے انھیں باور کرا سکا کہ صرف **حفیظ** نہیں بلکہ اور کئی شاعروں کا وظیفۂ حیات یہی فنِ شریف ہے اور گو اب درباداری اور قصیدہ سرائی کے دن بیت گئے لیکن مختلف ذرائع سے اتنی فتوحات حاصل ہوتی ہیں کہ راوی چین سے لکھتا ہے۔ **خالدہ خانم** نے حیرت سے کہا:

یہ تمھارے ھی ملك میں ممکن ھے ورنہ دوسری
جگہ مفت میں بھی شعر سننے کی کسی کو
فرصت نھیں۔

عدنان بے اور **خالدہ خانم** کو قومی وقار کا اتنا پاس تھا کہ **اتاترک** سے اپنے اختلاف کا ذکر کبھی نہ کیا۔ بایں ہمہ خوددار اتنے تھے کہ حکومتِ ترکیہ سے ہر ماہ پنشن آتی اور یہ اسے واپس کر دیتے تھے۔ پیرس کے **ترک باشندے**، جن میں سے چند میرے قریبی دوست تھے دل میں ان کا احترام کرتے لیکن سفارت خانے کے خوف سے اُن سے دور دور رہتے تھے۔

ایک دن باتوں باتوں میں **خانم** نے اُن ہندوستانی مسلمانوں کا حال سنایا جو بظاہر تحریکِ خلافت کے نمائندہ مگر دراصل برطانوی جاسوس تھے۔ ان میں سے ایک **مصطفیٰ صغیر مرادآبادی** نے **اتاترک** کے قتل کی سازش کی اور بااثر حلقوں سے ایسی راہ رسم پیدا کی کہ اس کے حسنِ نیت پر سب کو اعتبار ہو گیا۔ پھر کسی طرح اس کا راز فاش ہو گیا اور اسے گولی مار دی گئی۔ جو مشتبہ ہندوستانی اس موقعے پر ترکی سے فرار ہوئے ان میں **اقبال شیدائی** بھی تھے۔

خالدہ خانم کو وطن سے دوری کا غم اور دونوں بیٹوں سے طویل جدائی کا صدمہ تھا۔ ۱۹۳۸ء

کے آخر میں جب **اتاترک** کا انتقال ہوا تو ان کی جگہ **عصمت انونو** نے لی جنھیں ان سے کوئی پُرخاش نہ تھی۔ میں نے پوچھا کہ اب تو آپ کو وطن لوٹنے میں کوئی قباحت نہیں۔ وہ بولیں کہ یہ تبھی ممکن ہے جب **عصمت انونو** ہمیں واپس آنے کی دعوت دیں۔ اس کا کچھ جواز چاہیے۔ پھر کچھ سوچ کر بولیں: اگر تم میرا انٹرویو ہندوستان کے کسی **انگریزی اخبار** میں چھاپ دو اور اس کا ترجمہ ترکی میں شائع ہو تو یہ کام آسان ہو جائے گا۔ چنانچہ اپنے قلم سے انھوں نے ایک طویل انٹرویو لکھا (یہ مسوّدہ میرے پاس محفوظ ہے) جو میرے نام سے 'ہندوستان ٹائمز' میں اشاعت پذیر ہو کر ترکی میں منتقل ہوا۔ اس صلح صفائی کا نتیجہ وہی ہوا جو **خانم** نے سوچا تھا۔ چند ماہ بعد پیرس کا ترک سفیر بارہ سال میں پہلی بار **عصمت انونو** کا خط لے کر **خانم** کے گھر آیا۔ وطن لوٹ کر وہ تصنیف و تالیف میں مشغول رہیں اور ان کا انتقال ۱۹۶۴ء کے لگ بھگ ہوا۔ ان کی بعض تحریریں اور تصویریں ہماری عزیز متاع ہیں جن میں **حمیدہ** کو اور مجھے انھوں نے اپنی اولاد کہہ کر مخاطب کیا ہے۔

پاکستان کے تصور سے انھوں نے مجھے کس طرح آشنا کیا۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔ ۱۹۳۸ء کے آغاز میں یہ دل خراش خبر ملی کہ ٹراونکور کے وزیر تعلیم اور وزیر اعلیٰ کی کشمکش کا نزلہ مجھ پر گرا، اور آخری مرحلے پر وظیفے کی درخواست مسترد ہو گئی۔ مستقل آمدنی کا سہارا فقط انجمن ترقی اردو کا معاوضہ رہ گیا جس کے لیے میں ماہ بہ ماہ بالاقساط مقررہ کام بھیج دیتا تھا۔ 'شکنتلا' کے علاوہ **قاضی نذرالاسلام** کی نظموں کے تراجم کے مسودے مولوی صاحب تک پہنچ چکے تھے۔ علاوہ برایں، ان کی فرمایش کے مطابق مختصر 'ہندی اردو لغت' کی تدوین بھی شروع کر دی تھی۔ یک بہ یک مارچ ۱۹۳۸ء میں انھوں نے اطلاع دی کہ عنقریب انجمن کا کاروبار دھلی منتقل ہو جائے گا اور اس کی تنظیم نئے خطوط پر ہو گی۔ بنابرایں فی الحال کام موقوف کر دو۔

یک نہ شد دو شد لیکن شکایت کی گنجایش نہ تھی کیوں کہ یہ ایک ریاستی ادارے کا معاملہ تھا اگر **انگریزی** میں لکھنے کی مشق نہ ہوتی تو میں کہیں کا نہ رہتا۔ اس کے بعد یورپ کے قیام کے دوران میں نے **اردو یا (ہندی)** میں ایک حرف نہ لکھا۔ **انگریزی** اخبار نویسی اور یونیورسٹی کے مشاغل نے اس کی فرصت ہی نہ دی۔

ستم بالائے ستم اس وقت 'انگریزی اردو لغت' باقاعدہ منظرِ عام پر آئی تو **مولوی**

صاحب کے دیباچے میں معاونین کی فہرست سے خاکسار کا نام غائب تھا۔ اس واقعے کا غم مجھے مدتوں رہا اس وجہ سے نہیں کہ دوسال کی محنت ضائع ہوئی بلکہ اس لیے کہ میرا قبلہ گاہ ٹوٹ گیا۔ انسانی تعلقات میں، میں بعض بنیادی اصولوں اور قدروں کا پابند ہوں اور جب کبھی ان میں بَل پڑا بغیر حرفِ شکایت قلم یا زبان پر لائے وہ تعلق ختم ہو گیا۔ شکر ہے کہ **مولوی صاحب** سے میرے تعلق میں آیندہ وہ پہلی سی شورا شوری نہ رہی تو بے نمکی بھی نہ ہوئی اور مجھے ان کی نیز انجمن کی خدمت کے موقعے فراہم ہوتے رہے۔

۱۹۳۸ء کے اواخر میں **حمیدہ** ھندوستان واپس چلی گئیں تو میں لیٹن کوارٹر کے پرانے ہوٹل اُٹھ آیا۔ چند ماہ بعد میرا مقالہ مکمل ہوا تو اُسی زمانے کے قاعدے کے مطابق اس کی سو مطبوعہ کاپیاں داخل کرنے کا مرحلہ درپیش ہوا۔ اس فرض سے عہدہ برآ ہوتے ہوتے جون کا مہینہ آ گیا اور ضابطے کی رُو سے کم از کم تین ماہ بعد زبانی امتحان کی تاریخ مقرر ہوئی تھی جس کے نتیجے پر ڈگری کے ڈویژن کا انحصار تھا۔ علاوہ برایں دو ذیلی مقالے دوسرے استادوں کی نگرانی میں تیار کرنا ہوتے تھے جن کا براہِ راست تعلق اصل مقالے سے نہ ہوتا کہ امیدوار کی وسعتِ علم کا اندازہ ہو سکے۔ ان اسباب کی بنا پر طے پایا کہ زبانی امتحان اکتوبر میں ہوگا۔

شہرِ روشن

پیرس کو **شہرِ روشن** کہا گیا ہے اس کے چراغاں کا لطف اٹھانا ہو تو کسی بلندی سے مثلاً **آئفل ٹاور** سے دیکھو تو **شبِ برات** یا **دیوالی** کا سماں نظر آتا ہے۔ یہ روشنی کا ایک پہلو ہے لیکن اس نور کی کیفیت جدا ہے جس کی ضیا پاشی صدیوں سے علم و فن اور انسانی آزادی کی روایتوں نے کی ہے۔ عہدِ قدیم میں جو حیثیت روم کی تھی اور عہدِ وسطیٰ میں بغداد کی، وہی عہدِ جدید میں پیرس کی تھی۔ یہ شہر صرف بڑی سلطنتوں کے مرکز ہی نہیں تھے بلکہ عالمگیر تہذیبوں کے محور بھی تھے۔ تہذیبوں کو **جاگیردار ورژوا**، اور **پرولتاری** کے کنٹوپ نہیں اڑھائے جا سکتے۔ ان کا جو جوہر انقلابِ زمانہ کے بعد بچ رہتا ہے وہ انسانیت کے سیہ خانے کو اُجالتا اور آگے کا راستہ سُجھاتا ہے۔

پیرس کا گُن سب نے اپنے اپنے ذوق کے مطابق گایا ہے۔ عورتوں نے فیشن کے لیے،

مردوں نے تماش بینی کے لیے،فن کاروں نے مصوری اور موسیقی کے لیے،سیاحوں نے شہرسازی اور چمن بندی کے لیے،لذت پسندوں نے خوردونوش کی بوقلمونی کے لیے، یہ سب پہلے بھی تھا اور اب بھی ہے۔البتہ اس وقت موٹروں نے شہر پر قبضہ نہ کیا تھا، نہ آبادھاپی تھی، نہ گرانی تھی۔بے فکری کا وہی حال جو نادرشاہ کے حملے سے پہلے دھلی میں تھا جس کا تذکرہ ایک ہم عصر نے مرقعِ دھلی میں تحریر کیا ہے۔۱۹۳۹ء شروع ہوا تو اسپین میں جمہوریت کا دم ٹوٹ رہا تھا، چیکو سلوویکیا پر ہٹلر کی گرفت مضبوط ہوچکی تھی اور جنگِ عظیم کے بادل اس طرح اُمنڈ آئے تھے کہ سب کہتے تھے چند ماہ میں خون برسا کر رہیں گے لیکن تن آسانی اور عیش پسندی کا یہ حال تھا،سلطنت اور سرمایے کا غرور ایسا تھا کہ کل کا فکر کسی کو نہ تھا۔

علم وفن کو فرانس کی زندگی میں خاص مرتبہ حاصل تھا اور ان کے مسائل کو سیاست وتجارت سے زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔اس وقت ادب کا موضوعِ بحث یہ تھا کہ وہ کس حد تک سیاسی وسماجی کش مکش سے وابستگی یا کنارہ کشی اختیار کرسکتا ہے۔ فرانسیسی ادب کو دورِ حاضر کے ادبی رجحانات کی تجربہ گاہ کہنا چاہیے لیکن ہر تجربے کی آزادی کے ساتھ شرط یہی تھی کہ وہ اصلاً ادب ہو۔میں نے "یورپ میں ایک ھندوستانی ادیب" کے عنوان سے کہیں ان معاملات کو مختصراً بیان کیا ہے۔

گاھے گاھے، خانۂ خالی را پری می گیرد ،ہما کا سایہ ہو تو پیغمبری اور شاہی مل جاتی ہے،جن اگر نیک مزاج ہو تو الہ دین کا چراغ دیتا ہے لیکن پری کے سائے تلے صرف خللِ دماغ کی پرورش ہوتی ہے۔اس نجات کے دو راستے ہیں۔ایک تو وہ جو مولانا ابوالکلام آزاد نے اختیار کیا۔اپنے تذکرہ میں نوجوانی کے اس حادثے کا حال لکھتے ہوئے انھوں نے توبہ واستغفار کی طرف گریز کیا ہے۔یہ تب کی بات ہے جب بمبئی میں ڈیڑھ دو سال انھوں نے آغا حشر کی صحبت میں گزارے تھے۔

دوسرا راستہ امیر تیمور نے اختیار کیا۔اس کا بیان ہے کہ جب ایک بار یلغار کرتا ہوا وہ ایران کے شمال میں گیلان کے خطۂ محمود آباد کی طرف پہنچا تو سنا کہ وہاں کی عورتیں ایسی جادو اثر ہیں کہ کوئی فرد اُن کے دام سے نہیں نکل سکتا۔تیمور کہتا ہے:

کسی دشمن سے وہ ایسا نہ ڈرا تھا جیسا اس

خطرے سے اور اس طرح بھاگا کہ لشکر کو کہیں
دَم نہ لینے دیا تا آں کہ وہ دیارِ حسن وعشق سے
نکل کر بے آب وگیاہ ریگ زار میں پھنچ گئے۔

۱۴؍جولائی فرانس کا قومی دن تھا۔دن میں کیسی ریل پیل اور رات کو کیسی چہل پہل تھی لیکن دل میں اندیشہ تھا کہ اگلا سال ایسا نہ ہوگا اور اب کے بچھڑے ہوئے جانے پھر ملیں نہ ملیں۔ مجھے سوئزرلینڈ دیکھنے کا بڑا شوق تھا،کوہِ ندا کی سی ایسی کشش تھی کہ میں آخر ماہ وہاں چھٹی منانے چل پڑا۔

دوسری جنگِ عظیم کا آغاز

حسن کا ہر روپ دیکھنے کا اتفاق ہوا ہے۔ان میں عورت کا حسن سب سے آنی جانی ہے جو بقول 'دے گول' گلاب کی طرح ورق ورق کھلتا اور اسی طرح مرجھا جاتا ہے۔آرٹ،کردار اور فطرت کے حسن کو دوام ہے۔ جب کبھی انسانوں سے مجھے دکھ درد ملا تو سکون کی تلاش میں پہاڑ کے دامن یا سمندر کے ساحل پر چلا گیا۔ برف پہاڑ میں میرے لیے خاص کشش ہے۔ یوں تو مجھے بعد میں بارہا سوئزرلینڈ جانے کا موقع ملا مگر پہلی نظر کی بات اور ہے۔وہاں کا سب سے اونچا پہاڑ ینگ فرو ہے جو گرمیوں میں بھی برف سے ڈھکا ہوتا ہے۔اس کے نظارے نے ایسا محصور کیا کہ ہفتہ بھر انٹرلاکن نامی بستی کے باہر ایک چھوٹے سے ہوٹل میں صبح سے شام اُس کا طواف کرتا رہا۔پھر میں نے زیورخ کا راستہ پکڑا جہاں **دوست عزیز، نامیار** میرا منتظر تھا۔

نامیار مالا بار کے ایک مشہور برہمن گھرانے کا فرد ہے۔اول جنگِ عظیم کے بعد وہ تعلیم کی خاطر انگلستان گیا اور وہیں **مسز سروجنی نائیڈو** کی سب سے چھوٹی بہن **سہاشنی** سے شادی کر لی۔غیر برہمن سے شادی کی پاداش میں باپ نے اسے عاق کر دیا اور ستم یہ کہ جلد ہی بیوی سے طلاق ہوگئی۔اس کے بعد **نامیار** ملک واپس نہیں آیا۔ انگلستان سے فارغ التحصیل ہوکر وہ مدتوں جرمنی میں رہا۔ **ہٹلر** کے برسرِ اقتدار آنے کے بعد چیکوسلوویکیا میں رہ پڑا لیکن جب وہاں بھی نازیوں کا قبضہ ہوا تو بھاگ کر پیرس آ گیا۔ یہاں جو اس سے دوستی کا رشتہ قائم ہوا آج تک باقی ہے۔**نامیار** کے ذاتی مراسم **پنڈت نہرو** اور **سبھاش چندر بوس** دونوں سے تھے۔ جنگِ عظیم کے دوران **بوس** نے جب **آزاد**

ھند حکومت بنائی تو اس کا سفیر **جرمنی** میں **نامیار** ہی تھا اور آگے چل کر **پنڈت نہرو** کے دور میں بھی اس نے یہی فرائض انجام دیے۔

نازی دشمن تحریک میں دو بہنوں کا نام اکثر آتا تھا جن میں سے بڑی **لوئیس** مشہور ہندوستانی انقلابی **ایم این رائے** کی پہلی بیوی تھی۔ دوسری نے ایک فوٹوگرافر **والٹر** سے شادی کر لی تھی۔ یہ خانوادہ زیورخ میں آباد ہو گیا تھا اور **نامیار** سے اس کی ایسی قربت تھی کہ مجھے بھی ہفتوں مہمانی کا شرف حاصل ہوا۔ ان صحبتوں میں نہ صرف جرمنی کی سیاستِ حاضرہ بلکہ اس کی فکری و ادبی عظمت کے بہت سے نکات سامنے آئے۔

سیر و تفریح میں وقت پلک جھپکتے گزر گیا کہ اگست کے آخری ہفتے میں ریڈیو پر یک بیک جرمنی کے وزیر خارجہ کے ماسکو میں نازل ہونے اور روس سے معاہدے کی خبر آئی۔ ہم سب دم بخود رہ گئے اور دیر تک کسی سے کچھ نہ کہا گیا۔ یہ وہ موقع تھا جب پولینڈ پر حملے کی تیاری ہٹلر نے مکمل کر لی تھی اور اس کی سلامتی کی ضمانت انگلستان اور فرانس دے چکے تھے۔ جنگ یا امن کا دارومدار روس کے رویے پر تھا۔ اگر مغربی ممالک روس سے بروقت معاملہ کر لیتے تو شاید پولینڈ پر حملہ نہ ہوتا اور جنگ ٹل جاتی لیکن وہ جرمنی کو روس سے لڑانے کے جتن میں یہ بھول گئے کہ سیاست میں کوئی کسی کا مستقل دشمن یا دوست نہیں ہوتا۔ فارسی کی مثل ہے: "سیاست حساب ندارد" جرمنی اور روس کے اس سمجھوتے کے اسباب و نتائج پر مخالف و موافق زاویۂ نظر سے بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ تاہم اس وقت **نازی ازم** اور **کمیونزم** میں کسی قسم کی وقتی مفاہمت بھی ناممکن سمجھی جاتی تھی اور اس نے جو انتشار پیدا کیا اس کا تصور آج مشکل ہے۔

کسی نے کہا: "اب پولینڈ میں جرمن فوجیں فوراً داخل ہو جائیں گی اور مغربی اتحادی کچھ نہ کر سکیں گے۔" لیکن ہمارے سیاسی شعور نے اس امکان کو قبول نہیں کیا۔ **نامیار** نے فوراً پیرس لوٹنے کا مشورہ دیا۔ مبادا جنگ چھڑتے ہی سرحدیں بند کر دی جائیں اور ہم سوئزرلینڈ میں پھنس کر رہ جائیں۔ چناں چہ ہمارے پیرس پہنچنے کے تین دن بعد یکم ستمبر کو جرمنی نے پولینڈ پر حملہ کر دیا اور جوابی کارروائی کے طور پر فرانس اور برطانیہ نے اس کے خلاف اعلانِ جنگ کر دیا۔

اس اعلان کے ساتھ ہی فرانس میں فوجی قانون نافذ ہوگیا۔ بلیک آؤٹ کا سلسلہ ایسا شروع ہوا کہ چھے سال جاری رہا جبری لام بندی اس طرح عمل میں آئی کہ اکیس سال سے پچاس سال تک کے سب مرد مورچے پر بھیج دیے گئے۔ جرمنی کی بے پناہ ہوائی بمباری کے پیشِ نظر عام خیال تھا کہ فرانس کے شہروں کا بھی یہ حشر ہوگا۔ اس خوف سے پیرس کے باشندے اس طرح بھاگے کہ بیان نہیں ہوسکتا۔ اعلانِ جنگ کے بعد ہی ہر رات گئے جرمن بم باروں نے شہر پر پرواز شروع کر دی تھی (گو بم نہیں گرائے) اور طیارہ شکن توپوں کی گھن گرج سے حوصلے بلند ہونے کی بجائے پست ہوجاتے تھے۔ میں نے ایسی بھگدڑ زندگی میں نہیں دیکھی کہ دن رات ریلوں اور موٹروں کے قافلوں پر لاکھوں آدمی گھر بار چھوڑ کر اس طرح بھاگے کہ ہفتے بھر میں شہر خالی ہوگیا۔ ہُو کا عالَم ہوا کہ سب دکانیں بند، گھر بار مقفل، بس، موٹر ندارد۔ سڑک ناپ جاؤ تو مشکل سے کسی آدم زاد کی شکل نظر آئے گی۔ البتہ ہر موڑ اور نکّڑ پر پولیس والے ہم جیسے بچے کھچے غیر ملکیوں کی جانچ پڑتال میں مستعد ملتے تھے۔ سب جرمن بلا استثناء گرفتار ہوگئے۔ کمیونسٹ پارٹی غیر قانونی قرار دی گئی اور اس کے سرغنہ روپوش ہوگئے کیوں کہ فرانسیسی فوج کے لاکھوں سپاہی ان کے ہم خیال تھے اور وہ اسے سامراجی جنگ کہنے لگے۔ لہٰذا مئی میں مغربی محاذ پر جرمن یلغار کے وقت بڑی افراتفری ہوئی اور اس امر کو فرانس کی شکست کا ایک سبب قرار دیا گیا ہے۔

اور سب کے ساتھ میرے پروفیسر بھی فوج میں بھرتی ہوکر محاذ پر بھیج دیے گئے **الفانسو** اور **نامیار** کے علاوہ تقریباً سب دوست احباب منتشر ہوگئے۔ ابتدائی چند مہینوں میں ہندوستان سے خط کتابت کا سلسلہ منقطع رہا اور آمدنی کے سب سوتے خشک ہوگئے۔ میرا دماغ اس طرح شل ہوا جیسا ۱۹۴۷ء اور ۱۹۷۱ء میں ہوا تھا۔ **الفانسو** نے کہا: "ان ہنگامی حالات میں الگ الگ رہنا ٹھیک نہیں"۔ چنانچہ میں اپنے ہوٹل سے اور **نامیار** اپنے فلیٹ سے اس کی رہایش گاہ پر اٹھ آئے۔ **نامیار** جیسا خوش گفتار دوست مجھے نہیں ملا۔ بڑی سے بڑی مشکل کو بھی ہنسی میں ٹالنے کا وصف اس میں ہے اور دوسروں سے زیادہ اپنی غلطیوں پر دِل میں ہنسنے کا انداز میں نے اس سے ہی سیکھا ہے۔

الفانسو نے اپنے آتش دان کو روشن کیا اور دو بڑے بڑے صندوقوں کو ان کے قریب رکھ کر مجھ سے کہا کہ ان میں جتنے کاغذات ہیں اِنھیں جلا ڈالو اور خود راشن کی تلاش میں نکل گیا کیوں کہ

ریستوران اور دکانیں بند تھیں۔ایک صندوق میں صرف پاسپورٹ بھرے ہوئے تھے۔ تقریباً سبھی خالی اور دوسرے میں رپورٹ اور خطوط کے انبار۔میں سمجھ گیا کہ ان کا تعلق اسپین کے مجاہدوں سے تھا۔تھوڑی دیر میں یہ خس وخاشاک ہوگئے لیکن پاسپورٹ کے پٹھوں کو جلانے میں دقت پیش آئی۔ چمٹوں سے ان کی خردہ کاری میں گھنٹوں لگ گئے۔غرض چند روز کھاتے پکاتے اور ہنستے بولتے گزر گئے۔سیر کو نکلتے تو وہی گلی کوچے بھائیں بھائیں کرتے جہاں کچھ وقت پہلے عیش ونشاط کی محفلیں سجتی تھیں۔شب گاہیں تیرہ وتار،خراباتوں میں جام سبو اُلٹے ہوئے، کیفے سنسان،شام سے صبح بلیک آؤٹ کی وہ ہیبت ناک فضا کہ کیا مجال کسی کھڑکی سے روشنی کی کوئی کرن باہر آجائے۔ ہر چوراہے پر پولیس والا بغور دیکھتا تھا کہ **گیس ماسک** دربغل ہے یا نہیں اور **شناختی کارڈ** صحیح ہے یا نہیں؟

ستمبر کے آخر میں **الفانسو** نے باخبر حلقوں کی اطلاع سنائی کہ مغربی محاذ میں آیندہ بہار میں جنگ ہوگی اور معمّر سپاہیوں کو جلد مورچے سے گھر لوٹا دیا جائے گا بلکہ باشندوں کی خاص تعداد رفتہ رفتہ واپس آجائے گی۔ بنا بریں، ہم بھی اپنے اپنے ٹھکانوں پر آگئے۔خیر سے میرے پروفیسر دسمبر کے آغاز میں رزم گاہ سے دانش گاہ آگئے تو انھوں نے جنوری کے آخر میں میرے زبانی امتحان کی تاریخ مقرر کی اور اس طرح ڈگری کے حصول کا مرحلہ طے ہوگیا۔اس دوران **حمیدہ** کو میرے خط نہ ملے اور اگر ملے بھی تو یہ سمجھ میں نہ آیا کہ میں پیرس میں پڑا کیا کر رہا ہوں۔**سر عبدالقادر** لندن سے یہاں وائسرائے کی کونسل کے رکن ہوکر آچکے تھے مگر انھوں نے میری خیریت **سر فیروز خاں لون** سے دریافت کی جو برطانیہ میں ہندوستان کے ہائی کمشنر تھے۔انھوں نے پیرس کے انگریز قونصل کو میرے سراغ میں لگایا جو مجھے فرانس سے نکالنے کے درپے ہوگیا۔جب اُسے یقین آگیا کہ جنوری کے آخر میں مجھے ڈگری مل جائے گی تو بلا کر کہا:

> فروری کے آخر میں اطالیہ کی بندرگاہ جنیوا سے کاؤنٹ بیا نکاما نونامی جہاز ایشیا کے لیے روانہ ہوگا۔ اس پر تمھارے سفر کا انتظام کیا گیا ہے۔ اس کے بعد غالباً کوئی اور جہاز نہ ملے کیوں کہ اطالیہ کی غیر جانب داری مشتبہ ہے۔

اس کا خیال بالکل صحیح نکلا۔

میں نے بادلِ ناخواستہ اس کے مشورے پر عمل کیا اور بارِغم لیے ہوئے رات کی ٹرین پر اطالیہ روانہ ہوگیا۔اُس دور کی یاد 'جسم کی پکار' اور 'دِل کا اندھیرا' نامی میرے دوافسانوں میں تحریر ہے۔اس کا شمار میرے کامیاب افسانوں میں ہوتا ہے اور یہ دوسری زبانوں میں بھی منتقل ہو چکے ہیں۔

صبح جب گاڑی جنیوا پہنچی تو شہر کا وہ نقشہ نہ تھا جو میں نے سوا سال پہلے دیکھا تھا۔ یورپ سے ہجرت کرنے والوں کے لیے یہی ایک راہِ فرار رہ گئی تھی کیوں کہ غیر جانب دار اطالیہ کے جہاز تا ایں دم بے خطر سمندر پار کر سکتے تھے۔ پریشان حال تارکینِ وطن کا ایک انبوہ گلی کوچوں میں سرگرداں نظر آتا تھا۔ ہوٹل کے کمرے اور جہاز کے کیبن میں شرکت کے لیے جو سوغات پیش ہوتی تھی اس کا مذکور نہیں۔

کلکتہ چھوڑتے ہوئے میری حالت صیاد دیدہ آہو کی تھی لیکن اب کیفیت ایسی تھی جیسے کوئی جلتے ہوئے جنگل سے بھاگ رہا ہو، جہاں ایک عہد کے ساتھ ایک نسل کے خواب وارمان خس وخاشاک ہو رہے ہیں۔ میرے دل میں وہ خوشی نہ تھی جو وطن لوٹتے ہوئے ہوتی ہے بلکہ وہ خلش تھی جو وطن کو لٹتے ہوئے دیکھ کر ہوتی ہے جس ملک کی پرورش نوعمری سے میری روح نے کی تھی، وہ نیم مردہ ہو چکا تھا کیوں کہ حقیقت اور اصلیت کے ازلی تضاد کو یہ سادہ مزاج کسی طرح قبول نہیں کرتا تھا۔

تاریخ کا ایک نیا دور شروع ہو چکا تھا اور میری کتابِ زندگی کا ایک باب ختم ہو چکا تھا۔ بمبئی سے یورپ جاتے وقت مجھ میں کتنی امنگ تھی، کتنا حوصلہ تھا لیکن اب جو بمبئی کا ساحل نظر آیا تو دل ڈوب گیا اور محسوس ہوا کہ اک نیا سفر درپیش ہے جس کی منزل کا پتا نہیں۔

(جاری)

(سہ ماہی) اسلام اور عصرِ جدید

کے خاص شمارے

سیرت ومغازی کی اولین کتابیں اور ان کے مؤلفین............۲۰۰روپے
اسلامی تہذیب وتمدن (دورِ جاہلیت سے آغاز اسلام تک)............۳۰۰روپے
نذرِ علی محمد خسرو..۱۰۰روپے
بیاد خواجه غلام السیّدین...۱۰۰روپے
بیاد پروفیسر مشیر الحق...۲۰۰روپے
افکارِ ذاکر..۱۵۰روپے
مولانا عبیداللّٰہ سندھی..۲۰۰روپے
ڈاکٹر سید عابد حسین اور نئی روشنی..........................۲۵۰روپے
مولانا آزاد کی قرآنی بصیرت..۱۵۰روپے
نذرِ رومی...۲۰۰روپے
قرآن مجید، مستشرقین اور انگریزی تراجم.....................۱۰۰روپے
پیکر دین ودانش: امام غزالیؒ...۳۰۰روپے
معلمِ عصر: سعید نورسیؒ ۲۰۰روپے

ان کے علاوہ پچھلے عام شمارے بھی ۱۰۰روپے کی شرح سے دستیاب ہیں۔ اسٹاک محدود ہے۔ پانچ شماروں پر ۲۵ فیصد تجارتی کمیشن بھی دیا جائے گا۔ محصول رجسٹرڈ ڈاک خریدار کے ذمے ہوگا۔

رابطہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز
جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

رسالہ جامعہ

کے خاص شمارے

جشن زریں نمبر.. ۱۰۰روپے
ڈاکٹر مختار احمد انصاری................................... ۱۰۰روپے
سالنامہ ۱۹۶۱ء.. ۱۰۰روپے
اسلم جیراجپوری نمبر.. ۱۰۰روپے
پروفیسر محمد مجیب نمبر.................................... ۱۰۰روپے
مولانا ابوالکلام آزاد کی یاد میں................................ ۱۵۰روپے
پریم چند کی یاد میں.. ۱۰۰روپے
نہرو نمبر... ۱۰۰روپے
جامعہ پلاٹینم جوبلی نمبر.. ۱۰۰روپے
ابوالکلام آزاد نمبر (پہلی اور دوسری جلد)................... ۳۰۰روپے
خواجہ حسن نظامی اور اُردو نثر................................ ۱۰۰روپے
خلیل الرحمن اعظمی کی یاد میں................................ ۱۰۰روپے
بلونت سنگھ کی یاد میں.. ۱۰۰روپے
ابوالفضل صدیقی کی یاد میں.................................... ۱۵۰روپے
نذرِ انیس.. ۳۰۰روپے
گاندھی اورگاندھیائی فکر... ۳۰۰روپے
محمد علی اور پروانۂ آزادی...................................... ۳۰۰روپے

ان کے علاوہ پچھلے عام شمارے بھی (۱۹۶۱ء تا حال) فی ۱۰۰/ روپے کی شرح سے دستیاب ہیں۔ اسٹاک محدود ہے۔ پانچ شماروں پر ۲۵ فیصد تجارتی کمیشن بھی دیا جائے گا۔ محصول رجسٹرڈ ڈاک خریدار کے ذمے ہوگا۔

رابطہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز

جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔۱۱۰۰۲۵