ISSN 2455-0248

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

1

ادب وثقافت

ستمبر 2015

مرکز برائے اُردو زبان، ادب و ثقافت

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

1

ادب وثقافت

ستمبر 2015

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر خواجہ محمد شاہد

مدیر

پروفیسر محمد ظفر الدین

نائب مدیر

ڈاکٹر ارشاد احمد

مرکز برائے اُردو زبان ' ادب و ثقافت

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

Centre for Urdu Language, Literature & Culture
Maulana Azad National Urdu University

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue. 1 September, 2015

مرکز برائے اُردو زبان ' ادب و ثقافت کا تحقیقی اور ریفریڈ جریدہ

ششماہی **ادب وثقافت** حیدرآباد

مجلس ادارت : پروفیسر ایس۔اے۔وہاب قیصر
: پروفیسر ایس۔ایم۔حسیب الدین قادری
: پروفیسر نجم الحسن

ناشر : مرکز برائے اُردو زبان' ادب وثقافت
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
گچی باؤلی، حیدرآباد - 500032 (تلنگانہ)

طباعت : اے۔آر۔انٹر پرائزیز' حیدرآباد

کمپوزنگ : محمد زبیر احمد

رابطہ : 09347690095; 040-23008359-60
zafaruddin65@gmail.com
cullcmanuu@gmail.com

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

پیام

تحقیق اور تجسس، علمی تبحر اور تفکر کے لئے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ علم جب شعوری طور پر حاصل کیا جائے تو یہ عمل کو تحریک دیتا ہے۔ جامعات میں محققین کو اسی کی عملی تربیت فراہم کی جاتی ہے۔ اگر کسی جامعہ کے معیار کا اندازہ لگانا ہو تو اس کے تحقیقاتی معیار کا جائزہ لینا چاہئے۔ اس پس منظر میں مرکز برائے اُردو زبان، ادب و ثقافت کی جانب سے تحقیقاتی اور ریفریڈ جریدے ''ادب و ثقافت'' کی اجرائی ایک اہم قدم ہے۔ یونیورسٹی کے دائرہ اختیار اور میدان کار کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت اُبھر کر سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان کا فروغ اور اُردو ذریعہ تعلیم کی فراہمی، یونیورسٹی کے بنیادی افعال میں شامل ہیں اور اُردو کا ایک بڑا طبقہ آج بھی اس شیریں زبان کی تدریس، تحقیق اور توسیع میں مصروف ہے۔

زندگی کے دیگر شعبوں کی طرح تدریس اور تحقیق کے میدان بھی سماج کی موجودہ سطح کے ترجمان ہوتے ہیں۔ میری اس بات سے آپ اتفاق کریں گے کہ سماجی علوم اور زبان کے شعبوں میں معیاری تحقیق کی کمی ہے۔ ہمیں اس جانب توجہ دینے کی ضرورت ہے تاکہ تعلیم کے ان اہم شعبوں کی افادیت اور ان پر اعتبار کو بحال کیا جاسکے۔ تعلیم اور تحقیق کے علاوہ جامعات کو اپنے طے شدہ دائروں سے باہر نکل کر سماج میں ہونے والی اور آنے والی تبدیلیوں کی بھی دانشورانہ قیادت کرنی چاہئے۔

مجھے امید ہے کہ ''ادب و ثقافت'' اُردو زبان، ادب اور ثقافت کے میدان میں محققین اور قاری کے درمیان ایک رابطہ ثابت ہوگا اور سماج کی صحیح رہنمائی کرنے کا اہم کردار بھی ادا کرے گا۔ میری خواہش ہے کہ بہت جلد یہ جریدہ اس منفرد یونیورسٹی کی ایک پہچان بن جائے۔ میں اِس جریدے کی اشاعت پر نیک خواہشات پیش کرتے ہوئے اس کی کامیابی کی دعا کرتا ہوں۔

(پروفیسر خواجہ محمد شاھد)

کارگزار وائس چانسلر، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی

فہرست

		صفحہ نمبر
شذرات	ایڈیٹر	6
1. اقبال کے شعری ابعاد اور تعین قدر کا مسئلہ	شارب ردولوی	8
2. سر تیج بہادر سپرو، اُردو اور قومی زبان کا مسئلہ	عبدالستار دلوی	18
3. ہندوستانی تہذیبی روایت اور اُردو شاعری	عتیق اللہ	30
4. ہاشمی بیجاپوری کی تہذیبی اہمیت	م۔ن۔سعید	64
5. مشترکہ تہذیب، اُردو اور جگن ناتھ آزاد	فیروز احمد	76
6. ثقافتی اور قومی یکجہتی کے فروغ میں اُردو زبان کا حصہ	رحمت یوسف زئی	84
7. انشائیہ نگاری میں تشبیہ کا عمل	عقیل ہاشمی	90
8. جنوبی ہند کا اولین تکثیری سماج اور صوفیائے کرام	مجید بیدار	97
9. عصمت چغتائی کی ''دِل کی دُنیا'': ایک جائزہ	علی احمد فاطمی	114
10. بڑا ہے درد کا رشتہ...	وہاج الدین علوی	130
11. اُردو رباعی: ایک جائزہ	ابن کنول	138
12. حفیظ میرٹھی اور ان کی غزل	شہپر رسول	145
13. اُردو کی منظوم داستانوں میں ہندوستانی تہذیب وثقافت	قمر الہدیٰ فریدی	153
14. دکنی مثنویوں میں قومی یکجہتی کے عناصر	محمد نسیم الدین فریس	163
15. ہندوستانی موسیقی کے فروغ میں امیر خسرو کا حصہ	حبیب نثار	184

شذرات

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے مرکز برائے اُردو زبان، ادب و ثقافت کی جانب سے یونیورسٹی کا پہلا ادبی جریدہ 'ادب و ثقافت' پیش خدمت ہے۔

ادب انسانی تہذیب کا نتیجہ ہے اور ادب و ثقافت کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ ادب ایک جانب تہذیب و ثقافت سے ماخوذ ہوتا ہے تو دوسری طرف وہ تہذیب و ثقافت کے تحفظ، ترسیل، ترویج اور ترقی کا ضامن ہوتا ہے۔ ادب اپنے معاصر عہد کی تہذیب و ثقافت کا معتبر وسیلہ ہے۔ امیر خسرو، قلی قطب شاہ، غالب اور اقبال کی تخلیقات اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

جامعات علمی اور تحقیقی سرگرمیوں کے لیے معتبر اور مستقل اداروں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان اداروں سے شائع ہونے والے کئی جرائد نے علم و ادب کے شعبوں میں رجحان ساز کردار ادا کیا ہے۔ اس سلسلے میں اُردو یونیورسٹی بھی سرگرم عمل ہے۔ اس کے مقاصد میں اُردو زبان اور اُردو ذریعۂ تعلیم کی ترویج و ترقی شامل ہے۔ یونیورسٹی کا اُردو مرکز مذکورہ مقاصد کی وسیع تر تکمیل کے لیے خصوصی طور پر اُردو زبان و ادب کی جمالیاتی و تہذیبی شعور و آگہی کی نشو و نما اور تحفظ کے لیے مصروف عمل ہے۔ زیر نظر تحقیقی جریدے 'ادب و ثقافت' کی اشاعت مرکز کی ادبی و ثقافتی سرگرمیوں کا اہم حصہ ہے۔ اچھے اور معیاری جرائد علم و ادب کے اعلیٰ معیار کے قیام و استحکام میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ آج کل قومی اور بین الاقوامی سطح پر اُردو کے کئی اہم جرائد شائع ہو رہے ہیں جن کی اپنی اہمیت و افادیت مسلم ہے۔ اس جریدے 'ادب و ثقافت' کی ضرورت اس کی اپنی ادبی و ثقافتی ترجیحات کی بنا پر ہے جو اُردو مرکز کے مخصوص تقاضوں کے پیش نظر متعین ہوتی ہیں۔

ادب و ثقافت کے اولین شمارے کے لیے ممتاز معاصر قلم کاروں کا تعاون ہمارے لیے نئے حوصلوں کا باعث بنا ہے۔ شمارے میں شامل بیشتر مقالات اُردو زبان کی تہذیبی اہمیت اور اُردو ادب کے ثقافتی مطالعات پر مبنی ہیں۔ 'ادب کا ثقافتی مطالعہ' اُردو دنیا کے لیے مانوس تنقیدی

اصطلاح ہے جس سے اُردو ادب کا قاری بخوبی واقف ہے۔ امید ہے یہ مقالے ادب کی بہتر تفہیم میں معاون ہوں گے۔

پروفیسر شارب ردولوی نے اُردو تحقیق وتنقید کے اہم محور اقبالیات پر مقالہ لکھا ہے۔ فاضل مقالہ نگار نے اقبال کے تعین قدر میں درپیش دشواریوں کا ذکر کرتے ہوئے مطالعۂ اقبال کے طریقۂ کار پر روشنی ڈالی ہے۔ پروفیسر عبدالستار دلوی نے معروف دانشور سر تیج بہادر سپرو کے اُردو سے مثالی تعلق اور اُردو کے لیے ان کی خدمات کا جائزہ لیا ہے۔ سپرو صاحب قومی وحدت کے لیے اُردو کو ضروری سمجھتے تھے۔ وہ اُردو زبان کو قومی زبان تسلیم کرتے تھے اور تا عمر اپنے اس موقف پر اصرار کرتے رہے۔ پروفیسر عتیق اللہ نے اپنے مقالے میں شعر و ادب کے تہذیبی مطالعے کے نظری اور عملی پہلوؤں سے تفصیلی بحث کی ہے اور ہندوستانی تہذیبی روایت کے حوالے سے اُردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ پیش کیا ہے۔ یہ مطالعہ اُردو کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر قلی قطب شاہ سے لے کر جدید شاعر عمیق حنفی کی شعری کائنات پر محیط ہے۔ پروفیسر م۔ ن۔ سعید کا مضمون عادل شاہی عہد کے ایک معروف اُردو شاعر ہاشمی بیجاپوری کی شاعری کا فنی اور تہذیبی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ یہ مضمون ہاشمی بیجاپوری کی شاعری کے امتیازات کو واضح کرتے ہوئے از سر نو ان کے مرتبے کے تعین کے لئے غور وفکر کی دعوت دیتا ہے۔ پروفیسر فیروز احمد نے جگن ناتھ آزاد کے تہذیبی تصورات کو ان کی نظموں کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ اُردو کے عاشقِ صادق' آزاد کی یہ نظمیں اُردو اور مشترکہ تہذیب کے رشتے کو نہایت خوبصورت اور موثر انداز میں واضح کرتی ہیں۔ پروفیسر رحمت یوسف زئی نے اپنے مضمون میں اُردو زبان کی اہمیت' افادیت اور ضرورت کی وضاحت کرتے ہوئے اسے ثقافتی اور قومی یکجہتی کی علامت قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر عقیل ہاشمی نے اُردو کی اہم نثری صنف انشائیہ کے فن پر اظہار خیال کیا ہے اور انشائیہ کی تخلیق میں تشبیہ کے عمل کی اہمیت اور افادیت پر روشنی ڈالی ہے۔ پروفیسر مجید بیدار نے جنوبی ہند کے تکثیری معاشرے کے قیام واستحکام میں صوفیائے کرام کے کردار کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ پروفیسر علی احمد فاطمی نے اُردو کی معروف فکشن نگار عصمت چغتائی کے ناول 'دل کی دنیا' کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ عصمت کے

اس ناول پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اُنہوں نے عصمت چغتائی کی پیدائش کی صدی کے موقع پر اس کی بھرپور تلافی کی ہے۔ پروفیسر وہاج الدین علوی نے فیض کی شاعری کے مطالعے سے اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ اُن کی شاعری کی اساس ترقی پسند انسانیت کی اقدار ہے جو ہماری تہذیب کی بہترین روایات سے ہم آہنگ ہے۔ پروفیسر ابن کنول نے اُردو کی ایک اہم شعری صنف رباعی کے فن اور روایت کا مختصر مگر جامع انداز میں جائزہ لیا ہے۔ پروفیسر شہپر رسول نے حفیظ میرٹھی کی غزل گوئی پر اظہار خیال کرتے ہوئے ان کی غزلوں کے فنی امتیازات کی نشاندہی ان کے اشعار کے حوالوں سے کی ہے۔ پروفیسر قمر الہدیٰ فریدی نے اُردو کی منظوم داستانوں خصوصاً 'کدم راؤ پدم راؤ' کا تہذیبی مطالعہ پیش کیا ہے اور اس میں ہندوستانی ثقافت کی نشاندہی کی ہے۔ پروفیسر نسیم الدین فریس نے اپنے مقالے میں دکن کی اُردو مثنویوں میں مشترکہ ثقافت' قومی یکجہتی' حب وطن اور مذہبی رواداری جیسے موضوعات پر وقیع سرمائے کی نشاندہی کی ہے۔ ڈاکٹر حبیب نثار کا مضمون' حضرت امیر خسرو کی ان اختراعات سے بحث کرتا ہے جو انھوں نے ہندوستانی موسیقی کے باب میں کیے ہیں۔ خیال' ستار اور طبلہ کو امیر خسرو کی اختراعات تسلیم کرتے ہوئے اُنہوں نے متعدد شواہد پیش کیے ہیں۔

ہم اپنے اُردو دوست شیخ الجامعہ پروفیسر خواجہ محمد شاہد صاحب کے بے حد شکر گزار ہیں کہ جن کی حوصلہ افزائی اور فراہم کردہ وسائل کے سبب 'ادب وثقافت' معرضِ وجود میں آسکا۔ ہم تمام مقالہ نگاروں کے بھی شکر گزار ہیں جن کے قلمی تعاون کے بغیر جریدے کی اشاعت ممکن نہ تھی۔

اُمید ہے کہ 'ادب وثقافت' کا یہ اولین شمارہ آپ کو پسند آئے گا۔ ہمیں آپ کے تاثرات کا انتظار رہے گا۔

پروفیسر محمد ظفر الدین

ایڈیٹر

(ڈائرکٹر' مرکز برائے اردو زبان' ادب وثقافت)

شارب ردولوی

اقبال کے شعری ابعاد اور تعین قدر کا مسئلہ

اقبالؔ کی شاعری اپنی دلکشی اور اثر آفرینی کی وجہ سے کتنی ہی مقبول کیوں نہ ہو لیکن اپنی معنویت، مقصدیت اور تاریخیت کی وجہ سے اس کے تعین قدر کا مسئلہ اتنا آسان نہیں ہے جتنا وہ بظاہر نظر آتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کلام اقبالؔ اپنے قاری کے ذہن میں کئی سوال چھوڑ جاتا ہے۔ یہ سوال ادب اور ماورائے ادب دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اقبالؔ برصغیر کا ادبی، تاریخی اور تہذیبی سرمایہ ہیں۔ وہ اردو کے پہلے کثیر الابعاد شاعر ہیں جس کی قرأت خود قاری سے وسعتِ علم ونظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ جہاں تک ادبی وتہذیبی ابعاد کا تعلق ہے اس کی روشنی میں کئی دوسرے شعراء کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے لیکن اقبالؔ کی کائنات شعر بہت وسیع ہے۔ اس میں عصری حقیقتیں بھی ہیں اور وہ تاریخی، تہذیبی سرمایہ بھی جو صدیوں کو محیط ہے اور ایشیاء و یوروپ تک پھیلا ہوا ہے۔ اقبالؔ کے قاری کے لئے یہی مشکل ہے کہ وہ اقبالؔ تک پہنچ کر بھی اقبال تک نہیں پہنچتا۔ یہ سوال اردو کے دوسرے شاعر کو پڑھتے وقت نہیں پیدا ہوتا۔ دراصل جہاں علم کے ساتھ تفکر وتجسس شامل ہوجاتا ہے وہاں شاعری صرف جذبات کی ترجمان نہیں رہ جاتی ہے۔ اس لئے کہ پھر شاعر کا ذہن بعینہ چیزوں کو قبول نہیں کرلیتا بلکہ طرح طرح کے سوالات کرتا ہے۔ غالبؔ پہلے شاعر ہیں جن کے یہاں تجسس اور تفکر کی یہ آنچ محسوس ہوتی ہے جو اکثر سوال بن کر ابھرتی ہے۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود — پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں — ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

یا فکر کی یہ جرأت۔

سنگ وخشت از مسجدِ ویرانہ می آرم بہ شہر
خانۂ در کوئے ترسایاں عمارت می کنم
کردہ ام ایمانِ خودرا دست مُزدِ خیشتن
می تراشم پیکر از سنگ وعبادت می کنم

لیکن اقبالؔ کے یہاں یہ لپک شعلے میں تبدیل ہوجاتی ہے۔اقبالؔ سوال کم ہی کرتے ہیں اوران کے سوال براہ راست نہیں ہوتے' ان کے پس پشت معنی کی ایک کائنات اور تاریخ کے وسیع حوالے ہوتے ہیں۔

گر مقصود کل میں ہوں تو مجھ سے ماورا کیا ہے
مرے ہنگامہ ہائے نو بہ نو کی انتہا کیا ہے؟

مکانی ہوں کہ آزاد مکاں ہوں جہاں ہیں ہوں کہ خود سارا جہاں ہوں
وہ اپنی لامکانی میں رہیں مست مجھے اتنا بتادیں میں کہاں ہوں

تمام عارف و عامی خودی سے بیگانہ
کوئی بتائے یہ مسجد ہے یا کہ میخانہ

دراصل غالبؔ اوراقبالؔ کا Concern الگ الگ ہے۔غالب کے سامنے صرف اپنی دنیااوراپنے معاملات ہیں۔غالبؔ اپنی پینشن کے لئے کلکتہ (کولکتہ) جاسکتے ہیں اوراپنی ضرورت کے لئے قصائد کہہ سکتے ہیں۔اقبالؔ فلسفیانہ اور تاریخی مزاج کے انسان ہیں اسی لئے ان کی نظر محدود نہیں ہے۔زمانہ کی تبدیلیوں اور قوموں کے عروج وزوال پران کی نگاہ ہے۔اقبالؔ 1857ء کی شکست کے 20 سال بعد پیدا ہوئے' جب ملک میں ایک نیا نظام رائج ہو چکا تھا۔لیکن ایک حساس انسان کی طرح تاریخ کا وہ ورق ان کی نگاہ میں تھا جس پر قوموں کے زوال کی کہانی درج تھی بلکہ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ قوموں کے زوال کی پہلی ضرب تو انھیں ہندوستان میں ہی لگی اور جب اس کا کرب پھیلا تو اس نے پورے ایشیاء کا احاطہ کرلیا۔

پہلی جنگ عظیم (1914-1918)اور 1917ء کے اکتوبر انقلاب نے ان کے سامنے بہت سے سوال کھڑے کردیے تھے۔یہ سوال انسانیت سے متعلق تھے' زندگی اور سلطنت

سے متعلق تھے اور مغرب کی بڑھتی ہوئی تہذیب سے متعلق تھے۔ اقبالؔ صرف شاعر نہیں ہیں وہ ایک پیش بیں (Forward Looking) مفکر ہیں جس کی نگاہ ماضی اور حال پر بھی ہے اور جو مستقبل میں جھانکنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ انھیں محدود مذہبی خانے میں رکھنے والے یہ نہیں سوچتے کہ انہوں نے تو ایشیاء کی آزادی اور ایشیاء کی بیداری کا خواب دیکھا تھا۔ مسلمان تو صرف ایک استعارے کی حیثیت رکھتا ہے۔ چونکہ ہندوستان سے اسپین تک تبدیلی کے اس سیلابِ تند خو کا شکار وہی نظر آتا ہے۔ اس لئے ایک طرف وہ احساس کمتری کا شکار ہے دوسری طرف نئی تہذیبی یورش اور علمی پھیلاؤ سے خوف زدہ ہے۔ علم سے دوری اور جدید علوم سے خوف اس کی پسماندگی کا سبب ہیں۔ رابندر ناتھ ٹیگور نے اس کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا تھا:

"Lack of timely attention to modern education has put Indian muslims behind the Hindu in many fields"

(بحوالہ اقبال شناسی، علی سردار جعفری ص26)

ٹیگور ایک وسیع النظر انسان اور ایک عظیم دانشور تھے۔ ان کی یہ بات صحیح ہے کہ اس وقت تعلیم کے میدان میں مسلمان کے پیچھے رہ جانے کی وجہ سے ہر میدان میں وہ دوسری قوموں کے مقابلے میں پیچھے رہ گیا۔ مسلمان اتنا پچھڑے ذہن کا تھا کہ ایک عرصے تک وہ انگریزی تعلیم کو اپنے مذہب کے ساتھ دشمنی سمجھتا رہا۔ مشہور مورخ اقتدار حسین صدیقی نے لکھا ہے کہ:

''1827ء میں ریزیڈنٹ کے حکم سے دہلی کالج میں انگریزی کا شعبہ کھولا گیا۔ اس شعبے میں مسلم طلبہ داخلہ نہیں لیتے تھے، ان کی نگاہ میں انگریزی تعلیم کا مقصد عیسائی بنانا تھا۔ اس وقت مسلمان فکری اور تہذیبی طور پر اپنے کو کس قدر غیر محفوظ سمجھتا تھا اس کا اندازہ ماسٹر رام چندر کی خودنوشت سے ہوتا ہے جس میں مسلمانوں کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں ''شہر کے فضلاء بھی جدید نظریات کو پسند نہیں کرتے تھے۔ وہ یونانی نظریات کے حامی تھے اور صدیوں سے انھیں نظریات پر ان کا ایمان تھا''

(بحوالہ تنقیدی عمل شارب ردولوی، ص256)

اس منظر نامے میں اگر اقبالؔ مسلمان کی بات کرتے ہیں تو اس لیے کہ وہ سب سے زیادہ ہمدردی کا مستحق ہے۔ اقبالؔ ہوں یا ٹیگور دونوں اس عہد کے دانشور، انسان دوست مفکر اور شاعر تھے۔

اقبالؔ کے ساتھ سب سے بڑا ظلم یہ ہے کہ اقبالؔ کو شاعر ملت اور شاعر اسلام بنا کر ایک محدود احاطے میں قید کر دیا گیا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبالؔ کے اس Image کو ان کی پوری شاعری اور شخصیت پر Super Impose کرنے کی شعوری کوشش کی گئی اور یہ کام ان لوگوں نے کیا جنھیں اپنے محدود تاریخی، تہذیبی اور سیاسی مقاصد کے لیے انھیں استعمال کرنا تھا۔ اسی وجہ سے غیر مسلم حلقے عام طور پر انھیں مذہبی شاعر اور فرقہ پرست قرار دے کر رد کرنے کی کوشش کرتے ہیں یا آج بھی انھیں شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اس کی وجہ سے نقصان یہ ہوا کہ ایک بڑا شاعر محدود نظریے کا شاعر رہ گیا اور ان کا وہ تمام کلام جو انسانیت، انسان دوستی، اعلیٰ فکر، عظیم اقدار، آزادی اور ساری دنیا کی رہنمائی کے لئے تھا وہ نظر انداز ہو گیا۔ انھوں نے تو ہمیشہ آدمی کا ذکر کیا اور ان میں کافر و مومن کا فرق نہیں کیا۔ جاوید نامہ میں وہ کہتے ہیں۔

حرف بد را برلب آوردن خطاست
کافر و مومن ہمہ خلق خداست
آدمیت احترام آدمی
باخبر شو از مقام آدمی
بندۂ عشق از خدا گیرد طریق
می شود بر کافر و مومن شفیق

یعنی زبان پر کوئی برا لفظ لانا غلطی (خطا) ہے۔ کافر و مومن دونوں ہی خدا کے بندے ہیں۔ آدمیت (انسان دوستی) احترام آدمی کا نام ہے۔ عشق کا بندہ خدا سے طور و طریق سیکھتا ہے اور کافر و مومن دونوں پر برابر شفقت سے پیش آتا ہے۔

اس لیے عام معنوں میں اقبالؔ کو مذہبی شاعر قرار دینا درست نہیں۔ڈاکٹر رادھا کرشنن نے لکھا ہے کہ ''اقبال کا مذہب عام لوگوں کے مذہب یا مذہبی ہونے سے مختلف ہے۔وہ لکھتے ہیں کہ ہم دونوں کو روحانی مذہب کی ضرورت کا شدید احساس ہے''۔

(اقبال شناسی، علی سردار جعفری، ص49)

جس 'روحانی مذہب' کی طرف ڈاکٹر رادھا کرشنن نے اشارہ کیا' اقبالؔ کے یہاں وہ مذہب' عشق اور انسانیت ہے۔اقبالؔ مولانا روم کے بڑے عقیدتمند ہیں اور مولانا روم کا مذہب بھی وہی مذہب عشق ہے۔اسی لیے وہ اپنے ''رمز آشنائے روم'' ہونے پر فخر کرتے ہیں ؎

مرا بنگر کہ در ہندوستان دیگر نہ نمی بینی
برہمن زادۂ رمز آشنائے روم و تبریز است

مجھے دیکھو کہ ہندوستان میں میرے علاوہ کوئی دوسرا نہیں نظر آئے گا جو برہمن زادہ ہونے کے باوجود روم و تبریز کے فکر و فلسفہ کا رمز آشنا ہو۔یہ ان کے وسیع انسانی تصور کی طرف بھی اشارہ ہے۔اقبالؔ کے فلسفہ کی بنیاد انسانیت' محبت اور یکجہتی پر ہے۔یہی دونوں چیزیں ہیں جو اقبالؔ کے یہاں مقصد کی تکمیل تک لے جاتی ہیں۔لیکن بہکا بھی سکتی ہیں۔اس لیے کہ اس عشق کا بوجھ اٹھانے کے لیے ظرف کی ضرورت ہے۔اقبالؔ کے یہاں یہ ایک لفظ نہیں بلکہ زندگی کی بنیاد ہے اور اسی سے کائنات میں حرکت اور رنگینی ہے ؎

مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فراغ — عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو — عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام

عقل و دل و نگاہ کا مرشد اولیں ہے عشق — عشق نہ ہو تو شرع دیں بت کدۂ تصورات
صدق خلیل بھی ہے عشق صبر حسین بھی ہے عشق — معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

اور اس کی ادا بھی غضب ہے ؎

گاہ بہ حیلہ می برد گاہ بہ زوری کشد — عشق کی ابتدا عجب' عشق کی انتہا عجب

اور اسی عشق سے خودی کی راہیں کھلتی ہیں۔ اقبالؔ عشق کو جوہر زندگی اور خودی کو جوہر عشق قرار دیتے ہیں اس طرح ان کی نگاہ میں زندگی اور عشق دونوں کا جوہر خودی ہے۔

جوہر زندگی ہے عشق جوہر عشق ہے خودی
آہ کہ ہے یہ تیغ تیز پردگی نیام میں

اقبالؔ کو اپنے عہد سے یہ شکایت رہی ہے کہ اس کا انسان اپنے اندر خودی نہ پیدا کر سکا اور یہ 'تیغ تیز' پردۂ نیام ہی میں پوشیدہ رہی۔ جب کہ اس تیغ تیز یعنی خودی و عشق سے وہ فاتح عالم بن سکتا تھا۔ انھوں نے یہ شکایت اپنے زمانے کے انسان سے بھی کی ہے جو عقل کا تابع ہوتا جا رہا ہے۔ ان کے کرب کا اندازہ پہلے مصرعے کی تشبیہ سے کیا جا سکتا ہے ۔

عشق نا پید و خرد می گزدش صورت مار — عقل کو تابع فرمان نظر کر نہ سکا
اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا — آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا — زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

اقبالؔ عقل کے خلاف نہیں ہیں، جہاں عقل صرف کاروبار زیست بن جائے اور جو انسانی جوہرِ زندگی چھین لے وہاں وہ اس پر نہیں، اس کے کاروبارانہ انداز پر روک لگانا چاہتے ہیں۔ ان کے خیال میں 'نفع وضرر' نگاہ میں رکھ کر جو کام کیا جائے وہ توہین عشق ہے۔ انھوں نے عام طور پر عقل کے مقابلے میں عشق کو سر بلند رکھا ہے، عشق کے بغیر زندگی ان کے لیے زندگی نہیں۔ پیام مشرق میں انھوں نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ:

داند آں کوں نیک بخت و محرم است
زیر کی زابلیس وعشق از آدم است

جو نیک بخت اور جاننے والا ہے وہ سمجھتا ہے کہ عقلمندی شیطان سے اور عشق آدم سے ہے۔

یہاں پر اس بات کی طرف توجہ ضروری ہے کہ اقبالؔ کا عہد رومانی عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لیے اقبالؔ لاکھ حقیقت پسند (Pragmatic) ہونے کے باوجود عشق ہو یا خودی کے

معاملات، وہ کبھی کبھی رومانی ہوجاتے ہیں۔ان کے تصورعشق اورتصورخودی میں ان کی رومانیت کی جھلک کہیں کہیں نظرآتی ہےلیکن اس سے ٹھہرکرگزرنے کی ضرورت ہے۔

اقبال نے خودی کوعشق کا جوہرقرار دیا۔یعنی بغیرعشق خودی کا وجودنہیں۔اقبالؔ کے یہاں خودی کا فلسفہ صرف فرد کے اپنے پہچاننے کی بات نہیں، یہ تکمیل انسانیت کا اشاریہ ہے۔خودی کا یہ مطلب نہیں کہ انسان اورخالق کونین میں کوئی ہمسری ہے کہ:

خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

یا

دردشت جنون من جبرئیل زبوں صیدے
یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ

خودی انسان کی سب سے بڑی طاقت ہے جواسے پروردگار کی طرف سے عطا ہوئی ہے بشرطیہ وہ اسے اپنے اندر پیدا کرسکےاوراس منزل تک پہنچ سکے کہ 'خدابندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے۔وہ کہتے ہیں ؎

اس قوم کوشمشیر کی حاجت نہیں ہوتی ہوجس کے جوانوں کی خودی صورت فولاد

میں عرض کرچکا ہوں کہ خودی کا تعلق صرف فرد سے نہیں ہے۔یہ ایک وسیع اصطلاح ہے جوسماج اورسوسائٹی کا احاطہ کرلیتی ہے۔اقبال کسی ایک شخص میں خودی کا جوہر پیدا کرنے کی تلقین نہیں کرتے وہ پوری امت کواس میں شریک کرتے ہیں۔اگرملت خودی سے بے بہرہ ہےتو بالیدگی فکرممکن نہیں۔

خودی کے ساز میں ہےعمرجاوداں کا سراغ خودی کے سوز سے روشن ہیں امتوں کے چراغ
خودی ہوعلم سے محکم تو غیرتِ جبرئیل گر ہو عشق سے محکم تو صور اسرافیل

اس طرح علم اورعشق دونوں کواقبالؔ نے خودی کا حصہ بنایا ہے۔انھوں نے ساقی نامہ میں خودی کی خوداس طرح تعریف کی ہے ؎

یہ موج نفس کیا ہے تلوار ہے　　خودی کیا ہے تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے راز درون حیات　　خودی کیا ہے بیداری کائنات
خودی جلوۂ بدمست وخلوت پسند　　سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
اندھیرے اجالے میں ہے تابناک　　من وتو سے پیدا من وتو سے پاک
خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے　　فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے

اس طرح انسانیت کی تعمیر کی بنیادی اینٹ اقبالؔ خودی کو قرار دیتے ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ یہ من وتو سے پیدا تو ہے لیکن من وتو سے پاک ہے۔ اس طرح اقبال خودی کو 'من وتو سے پاک' قرار دے کر خودسری اور خودی کے درمیان ایک خط فاصل بنا دیتے ہیں یعنی خودی پوری انسانیت یا امت کی سرفرازی کا سبب ہے۔ اقبال کے فلسفۂ خودی پر روشنی ڈالتے ہوئے علی سردار جعفری نے لکھا ہے ۔

''اقبال کے فلسفہ میں سارا نظام اور تسلسل حیات خودی کے استحکام پر منحصر ہے۔ وہ پیکر ہستی کو آثار اور اسرار خودی کہتا ہے جس سے عالم پندار آشکارہ ہوتا ہے۔ اثبات اور نفی دو (۲) جدلیاتی قوتیں ہیں جن کی تکرار اور کشمکش سے خودی ترقی کرتی ہے اور اپنی قوت سے آشنا ہوتی ہے۔ قوت تخلیق اور قوت عمل خودی کے مظاہر ہیں''

(اقبال شناسی علی سردار جعفری صفحہ 38)

اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ فلسفہ اقبالؔ میں عشق اور خودی کی بنیادی حیثیت ہے۔ یوں بھی وہ خودی کو مرد خود آگاہ کا جلال و جمال کہتے ہیں اور اسے کتاب اور باقی ہر چیز کو اس کتاب کی تفسیر قرار دیتے ہیں ۔

خودی ہے مرد خود آگاہ کا جلال و جمال　　کہ یہ کتاب ہے باقی تمام تفسیریں

اقبال عظمتِ آدم کے شاعر ہیں اور ان کا خودی کا فلسفہ اس کی عظمت کی نشانی۔ اس لیے وہ اسے ''مرد خود آگاہ'' کا 'جلال و جمال' قرار دیتے ہیں۔ حضرت موسیٰ کی ایک عظمت ان کا کلیم اللہ ہونا تھا۔ لیکن اقبالؔ 'مرد خود آگاہ' کو اللہ کا ہم کلام بنا دیتے ہیں جو پروردگار سے مکالمہ کرتا ہے۔ طور پر موسیٰ کی کیا کیفیت تھی اس کا علم تو نہیں لیکن اقبالؔ کا انسان نئی دنیا کا انسان ہے۔

جو اللہ سے سوال بھی کرتا ہے اور اس کو جواب بھی دیتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبالؔ خدا اور بندے کے درمیان ایک ایسا رشتہ قائم کرنا چاہتے ہیں جو نجی بھی ہے اور نہیں ہے، جو ہم کلامی کا رشتہ ہے اور وہ اس صورت میں پیدا ہو سکتا ہے جب انسان کی خودی بیدار ہو۔ اپنی حد تک انہوں نے یہ رشتہ قائم کیا۔ 'پیام مشرق' میں 'محاورہ مابین خدا اور انسان' میں انسان کو جس طرح پروردگار سے ہم کلام دکھایا ہے وہ خودی کی معراج ہے۔ اس کے مشہور اور تقریباً زباں زد اشعار ہیں جس میں خدا انسان سے مخاطب ہے ؎

جہاں راز یک آب و گل آفریدم
تو ایران و تاتار و زنگ آفریدی
من از خاک پولا د ناب آفریدم
تو شمشیر و تیر و تفنگ آفریدی
تبر آفریدی نہال چمن را
قفس ساختی طائر نغمہ زن را

دنیا کو میں نے آب وگل سے بنایا' تو نے (اس میں) ایران وتاتار وحبش بنا دیئے۔ میں نے زمین سے فولاد پیدا کیا تو نے تیر' تلوار اور بندوق بنالی۔ تبر (کلہاڑی) بنائیں اور چہچہاتی چڑیوں کو قید کرنے کے لیے قفس بنائے۔

اور انسان جواب دیتا ہے کہ:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم
سفال آفریدی ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی
خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

تو نے رات بنائی میں نے چراغ بنائے' تو نے مٹی بنائی میں نے اس کے پیالے بنائے' تو نے جنگل اور پہاڑ بنائے میں نے گلزار اور باغ بنائے' میں وہ ہوں جو پتھر سے آئینہ بناتا ہے اور میں وہ ہوں جو زہر سے شربت بنالیتا ہے۔

اقبالؔ انسان اور خدا کے درمیان اپنے تصور خودی اور مرد خود آگاہ کے ذریعہ ایک رشتہ قائم کرنا چاہتے ہیں جس کی بنیاد تو انھوں نے بانگ درا کے حصہ سوئم میں شکوہ اور جواب شکوہ سے ڈال دی تھی لیکن وہاں 'خود آگاہی' اس منزل تک نہیں پہنچتی تھی جس منزل پر 'پیام مشرق' (1923) میں نظر آتی ہے۔ خودی اور خود آگہی کے اس رشتے میں عبودیت بھی ہے' محبت بھی ہے اور احترام بھی اور جب محبت ہے تو شکوہ یا سوال عبودیت کے رشتے سے باہر نہیں ہے۔

اقبالؔ کے فلسفہ میں کئی پیچ وخم ہیں۔ اسی لیے اقبالؔ کے تعیّن قدر میں بہت سی دشواریاں سامنے آتی ہیں۔ شروع میں اس کا ذکر آچکا ہے کہ اقبال کثیر ابعاد (Multidimential) شاعر ہیں۔ اس لیے مطالعہ اقبالؔ میں ایسے بہت سے سوال اٹھتے ہیں جو توجہ طلب ہیں۔ اقبالؔ کے یہاں مرد مومن یا فوق البشر کا تصور ہو' زمان ومکان یا طاقت کا تصور ہو یا خودی اور عشق کا' یہ اقبال کے ایسے اہم پہلو ہیں کہ ان کی تفہیم کے بغیر مکمل اقبال کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اقبالؔ کے تعیّن قدر میں اکثر دیکھنے میں آتا ہے کہ اقبالؔ کا کوئی ایک پہلو نمایاں ہو پاتا ہے تو دوسرے بہت سے نکات ومحاسن رہ جاتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اقبالؔ نے فلسفہ کے خشک مباحث جمالیات کے سانچے میں ڈھال دیے ہیں۔ اسی لیے ان کی کوئی غزل' نظم' رباعی یا قطعہ نہیں ہوگا جو فکری' فنی اور جمالیاتی اعتبار سے خوبصورت' دلکش اور پُر اثر نہ ہو۔ یہ اقبالؔ کا ایک بہت بڑا Contribution ہے کہ انھوں نے اردو شاعری کا دامن فلسفیانہ نکات' زندگی کے مسائل' حیات وکائنات اور زمان ومکان کے دشوار مباحث سے بھر دیا ہے۔ اسی لیے اقبالؔ کو سمجھنے کے لیے جتنی ادب آگہی کی ضرورت ہے اتنی ہی علم اور خود آگہی کی ضرورت ہے۔

ڈاکٹر شارب ردولوی سنٹر فار انڈین لینگویجز' جواہر لال نہرو یونیورسٹی میں پروفیسر رہ چکے ہیں۔

عبدالستار دلوی

سر تیج بہادر سپرو، اُردو اور قومی زبان کا مسئلہ

ہندوستان کی تہذیبی زندگی میں سیاست اور دانشوری میں بہت قرب رہا ہے۔ مہاتما گاندھی ہوں یا تلک اور گوکھلے ہوں، پنڈت نہرو ہوں یا مولانا آزاد ہوں، رادھا کرشنن ہوں یا ڈاکٹر ذاکر حسین ہوں، ہماری قومی سیاست کی عظمتیں انھیں بزرگوں سے منسوب ہیں۔ ماضی قریب میں ان کی قومی خدمات، وسیع النظری اور انصاف پسندی، تاریخ اور تہذیبی اور دیگر علمی و ادبی اندازِ نظر اور فلسفیانہ افکار ہندوستان کے تاریخی سیاق میں نادر مثالیں پیش کرتے ہیں، اس سے یہاں کی مشترکہ تہذیب نکھر آئی ہے۔ سر تیج بہادر سپرو کا شمار بھی انھیں مثالی شخصیتوں میں ہوتا ہے جن پر ہندوستان ہمیشہ فخر کرتا رہے گا۔ سروجنی نائیڈو کی شخصیت بھی انھیں میں سے ایک تھی۔

سر تیج بہادر سپرو اپنے زمانے کے جید قانون داں، ادیب مفکر اور ماہر تعلیم تھے جو اپنی اردو دوستی کے لیے بھی شہرت رکھتے ہیں۔ ان کی سیاسی سوجھ بوجھ اور بحیثیت قانون داں ان کی صلاحیتیں اپنے معاصرین میں اعلیٰ درجہ کی تھیں۔ ہندو اور مسلمان سبھی ان کے گرویدہ تھے۔ انھوں نے نصف صدی پہلے ہندوستانی عوام کے دلوں پر حکمرانی کی تھی۔ ہماری تاریخ کا یہ عجیب سانحہ ہے کہ ہم اپنے رہنماؤں کو فراموش کرنے لگے ہیں۔ سر تیج بہادر سپرو بھی چند ایسے رہنماؤں میں سے ایک ہیں جو اپنی شخصی عظمت اور قومی خدمات کے لئے ہماری تاریخ میں سرفہرست رہیں گے، مگر آج ان کے نام لیوا خال خال ہی ہیں اور ہماری نئی نسل ان سے تقریباً ناواقف ہے۔

سپرو خاندان کا تعلق کشمیری برہمنوں سے ہے۔ اقبال بھی برہمن زادہ تھے اور ان کا بھی سپرو خاندان ہی سے تعلق تھا، لیکن اقبال کو ان کی شاعری نے معروف و مقبول بنا دیا۔ ان کی شاعرانہ

عظمت اور فکر و فلسفہ کو عالمی مقبولیت حاصل ہوئی، اس کے برعکس سپرو خاندان کے چشم و چراغ سر تیج بہادر سپرو کو سیاسی اور تہذیبی تناظر میں جو حیثیت حاصل ہونی چاہیے تھی وہ تاریخ کے سیل رواں میں انھیں حاصل نہ ہوسکی جس کے وہ ہر طرح مستحق تھے۔ تیج بہادر سپرو کا تعلق کشمیری برہمن خاندان سے تھا جس نے ہندوستان کی قومی مشترکہ تہذیب کی آبیاری کی ہے جس نے اردو زبان و ادب کو پروان چڑھانے میں ایک اہم رول ادا کیا ہے۔ وہ علی گڑھ میں 8 دسمبر 1875ء کو پیدا ہوئے۔ یہ زمانہ ہندوستان کی سیاسی زندگی میں جوش اور گرمی اور قومی تحریکات کا زمانہ تھا۔ ابتدائی زندگی گزارنے کے بعد وہ بہت جلد دلی منتقل ہوئے۔ سپرو خاندان نے یوپی، بہار، بنگال میں ہجرت کی لیکن سر تیج بہادر سپرو کے خاندان نے اپنے لیے دلی کو پسند کیا اور یہیں مستقل سکونت اختیار کی۔ تیج بہادر کے دادا پنڈت رادھا کرشن غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے، جنھوں نے برٹش حکومت میں اعلیٰ انگریزی تعلیم حاصل کی اور دلی کالج میں ریاضی کے استاد مقرر ہوئے اور اس کے بعد سرکاری ملازمت اختیار کی۔ تیج بہادر کے والد جناب امبیکا پرساد زمیندار تھے اور ایک مخیّر انسان کی حیثیت سے شہرت رکھتے تھے۔ تیج بہادر اپنی بہن کے علاوہ ان کے اکلوتے بیٹے تھے۔ وہ اپنے والد کے برعکس ترقی پسند خیالات رکھتے تھے اور نئے زمانے کی ضروریات کا انھیں شدید احساس تھا۔ ان کے دادا جو علی گڑھ میں ڈپٹی کلکٹر کے عہدے پر فائز تھے، انھوں نے اپنے پوتے کی ذہانت اور دلچسپیوں کا اندازہ کرلیا تھا لہٰذا انھوں نے تیج بہادر کی تعلیم و تربیت کی پوری ذمہ داری لی۔ اپنی ابتدائی تعلیم کے بعد انھوں نے متھرا کے گورنمنٹ کالج میں داخلہ لیا جہاں سے انھوں نے امتیازی نمبروں سے 1890ء میں میٹریکیولیشن کا امتحان پاس کیا اور پھر اعلیٰ تعلیم کے لیے آگرہ منتقل ہوئے جہاں سے انھوں نے 1894ء میں انگریزی ادب میں اول درجہ میں اول نمبر سے ڈگری حاصل کی۔ اس کے بعد انھوں نے امتیازی نمبروں سے انگریزی ادب میں ایم اے اور قانون کی ڈگریاں حاصل کیں۔

سر تیج بہادر سپرو مزاجاً ایک دانشور اور وسیع الذہن انسان تھے۔ ان کی وسیع المشربی کو آگرہ کے قیام کے زمانے میں وسعت حاصل ہوئی۔ وہ آگرہ کالج کے پروفیسر اینڈریوز کے افکار اور خیالات سے بہت متاثر ہوئے۔ پروفیسر اینڈریوز نے تیج بہادر سپرو کو وکٹوریائی

(Victorian) وسیع المشربی اور آزادانہ فکر سے روشناس کیا۔ ہندوستانی حالات میں ہندوستانی سیاست میں یہ ان کی ذہنی تربیت کی ابتدائی منزل تھی، جس پر وہ ہمیشہ قائم رہے۔

جب سپرو آگرہ میں تھے، اسی زمانے میں انڈین نیشنل کانگریس نے ہندوستانی سیاست میں ایک اہم رول ادا کرنا شروع کر دیا تھا اور اس کے زیر اثر قومی اور سیاسی احساس اور عصری ضروریات نے ان کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی تھی۔ کانگریس کے لیے یہ بڑے اعزاز کی بات تھی کہ اس نے برطانوی سامراج کے خلاف عوام میں احساس کی جوت جگادی اور احساس قومیت کا جذبہ تیزی سے پھیلنے لگا اور زمانۂ وسطیٰ کے آپسی اختلافات اور انتشار کو ایک قومی وحدت میں پرونے کا کام شروع کر دیا تھا اور انھیں حالات میں ہندوستانی قومیت کا جذبہ بہت تیزی سے عوام وخواص میں پیدا ہونے لگا تھا۔ یہ قومی لہر جو ہندوستان کے تعلیم یافتہ طبقے میں پھیل رہی تھی، تیج بہادر سپرو بھی اس سے متاثر ہوئے اور یہ اثر آخر تک ان کی زندگی اور نظریات میں قائم ودائم رہا اور قومیت اور متحدہ قومیت ان کی زندگی کا اہم ترین مقصد بن گیا۔

ہندوستانی قومیت کے لیے کانگریس کی پالیسی لبرلزم (Libralism) کے فلسفۂ سیاست پر قائم تھی۔ جمہوری طریقے اور دستوری ذرائع استعمال کرنا کانگریس کا ایک اہم مطمحِ نظر تھا۔ سپرو نے ان خیالات اور اصولوں کو اپنے مستقبل کے قومی پروگرم میں اپنا لیا۔ وہ اس عہد کے سیاسی رہنماؤں مثلاً ڈبلیو۔سی بنرجی، دادا بھائی نوروجی، دنشاواچھا، سریندر ناتھ بنرجی، پنڈت ایودھیا ناتھ وغیرہ سے بہت متاثر تھے، جس کا اعتراف انھوں نے اپنی تحریروں میں کیا ہے۔ پنڈت ایودھیا ناتھ شمال میں سب سے بڑی سیاسی شخصیت تھی، جو لبرل مزاج کے لوگوں کو متاثر کر رہی تھی۔ 1891ء میں پنڈت ایودھیا ناتھ نے آگرہ میں فصیح وبلیغ اردو میں جو تقریر کی اس سے سپرو بہت متاثر ہوئے اور اس کے اثرات سپرو کے دل ودماغ پر دوررس ثابت ہوئے۔ پنڈت بشن نرائن در جو 1911ء میں کانگریس کے صدر بنے' سپروان سے بھی بے انتہا متاثر ہوئے۔ سپرو کا کہنا تھا کہ در کے ذریعہ وہ انگریز مفکروں اور دانشوروں مثلاً مل (Mill)' سپینسر (Spencer) اور ہکسلے (Huxley) کی تعلیمات وافکار سے متاثر ہوئے۔ اس کے علاوہ انھوں نے جسٹس راناڈے کے

اثرات بھی قبول کیے جنھیں وہ ہندوستان کا سب سے عظیم دانشور اور مفکر سمجھتے تھے۔ جسٹس رانا ڈے نے مجموعی اعتبار سے اس عہد کے تمام سیاسی، سماجی اور معاشی رہنماؤں کو متاثر کیا تھا اور بڑے پیمانے پر ہندوستان گیر مقبولیت حاصل کی تھی۔ سپرو بھی ان کے پیروکار بنے اور ان کی ساری تحریریں ان کے مطالعے میں رہیں۔ اس سے سپرو کے سماجی سوشلزم کو مزید تقویت حاصل ہوئی۔ بعد میں دیگر عوامل نے ان عقائد کو راسخ بنا دیا۔

وہ ابتدا ہی سے اسلامی تعلیمات اور تہذیب وتمدن سے بھی متاثر تھے۔ ان کے دادا سر سید احمد خاں کے قریبی دوستوں میں سے تھے۔ وہ 1857ء کی جنگ آزادی کے موقع پر بجنور میں سرسید کے ساتھ تھے۔ تیج بہادر اپنے دادا کے ساتھ اکثر علی گڑھ جاتے اور ان کی سرسید سے ملاقاتیں رہتیں۔ یہیں پر ان کی ملاقاتیں دیگر مسلم علماء اور دانشوروں سے بھی ہوئیں جنھیں اسلامی یا مسلم تہذیب کا نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔ یہیں وہ اردو اور فارسی زبان وادب سے بھی متعارف ہوئے۔ وہ سرسید کو بہت بڑا دانشور سمجھتے تھے اور ان کا احترام کرتے تھے۔ وہ سرسید کے بیٹے سید محمود کے بھی عقیدت مندوں میں سے تھے۔ سپرو نے لکھا ہے کہ:

> ''اگر چہ میرے دادا اور میں ہندو تھے اور وہ مسلمان، ہمارے سماجی اور فکری تعلقات پر اس کا ذرّہ برابر بھی اثر نہیں پڑا۔''

اس سے سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ان تعلقات سے ایک دوسرے کے لیے ہمدردیاں بڑھیں اور سیکولرازم اور تہذیبی قرب میں ایمان واعتقاد میں اضافہ ہوا اور اسے طاقت نصیب ہوئی۔ علی گڑھ کی انھیں ملاقاتوں کا اثر تھا کہ انھیں اردو اور فارسی سیکھنے کے مواقع نصیب ہوئے اور ان دونوں زبانوں پر انھیں غیر معمولی قدرت حاصل ہوئی۔ سپرو کا تعلق ایک ایسے خاندان سے تھا، جسے روایت پسند کہا جا سکتا ہے لیکن ان کی ذہنی تربیت کچھ اس انداز سے ہوئی کہ ان میں نیا اندازِ نظر پیدا ہوا اور تہذیبی اعتبار سے انھوں نے اس فکر کو اپنایا جس کی مستقبل کے عظیم ہندوستان کو ضرورت ہے۔ سپرو کی زندگی کے ابتدائی دور اور ذہنی فکری زندگی پر جن عوامل نے اثر ڈالا ان میں اسلامی تہذیبی افکار اور ہندوستان کی عصری فکر کا بھی حصہ ہے جس میں جسٹس رانا ڈے اور گوپال کرشن

گوکھلے کی سیاسی وسماجی فکر بھی شامل ہے۔جس طرح وہ رانا ڈے کو اپنے عہد کا بے مثال دانشور اور مفکر مانتے تھے،اسی طرح گوکھلے کو وہ اپنے معاصرین میں غیر معمولی شخصیت سے تعبیر کرتے تھے۔ ان کی شخصیت ہند اسلامی یا ہندالالمانی تہذیب کے بہترین امتزاج کی نادر مثال تھی۔اپنی خاندانی روایات سے قدرے بغاوت کے ساتھ انھوں نے مغربی تہذیب،انگریزی ادب اور ہندوستان کی صحت مند تہذیبی روایات سے اپنی شخصیت کو بنانے میں مدد لی۔انھوں نے مشرق ومغرب کی تہذیبی وفکری زندگی اور فلسفہ سے ہم آہنگی پیدا کی۔وہ جانتے تھے کہ تہذیبیں اور عظمت فکر انضمام اور انضباط سے بنتی اور سنورتی ہیں۔چنانچہ ہندوستان کا ثقافتی وفکری رشتہ اور اسلامی تہذیب وتمدن سے ہم آہنگی اور مغربی لبرلزم (Liberalism) کے احترام وامتزاج نے انھیں خوش فکر انسان بنادیا۔وہ حقیقتاً ہندوستان کی تاریخ کی ایک عظیم شخصیت تھے۔ان کے افکار اور خیالات کی پیروی کی جائے تو ہندوستان کی عظمت کو نئی روشنی دکھاسکتے ہیں۔بشن نرائن در،رانا ڈے اور گوکھلے کے جو اثرات سپرو کی زندگی پر ہوئے،انھیں سمجھنے کے لئے پنڈت برج نرائن چکبست کے تحریر کردہ شخصی مراثی ہیں جو انھوں نے مذکورہ تین ہم عصر شخصیتوں کے انتقال پر کہے تھے۔

سرتیج بہادر سپرو کی شخصیت پہلو دار شخصیت تھی۔وہ سیاسی میدان میں بھی بلند مرتبہ رکھتے تھے۔ان کا ذکر مہاتما گاندھی،پنڈت جواہر لال نہرو اور مولانا آزاد کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ انھوں نے ہندوستانی سیاست کو مختلف زاویۂ نظر سے دیکھا۔وہ جنوبی افریقہ میں ہندوستانیوں پر ظلم وستم اور غیر انسانی برتاؤ کے گاندھی جی کے ساتھ بہت بڑے مخالفین میں سے تھے۔وہ ایک اعلیٰ مجاہد آزادی تھے۔کرسپس مشن سے ان کا گہرا تعلق تھا۔متحدہ قومی وحدت اور فرقہ وارانہ ہم آہنگی کے وہ بہت بڑے رہنما تھے اور زندگی بھر اس کی کوشش کرتے رہے،وہ مختلف سیاسی کمیٹیوں کے ایک فعال رکن رہے۔سپرو کمیٹی (Sapro Committee) ان کے نام سے منسوب ہے۔کیبنٹ مشن سے اُن کا تعلق تھا۔صحافت کی آزادی (Freedom of Press) کے وہ موئید تھے۔پنڈت نہرو سرتیج بہادر سپرو کی رائے کا احترام کرتے تھے اور ہمیشہ اُن کی نیک خواہشات کے متمنی رہے۔اگر چہ سیاسی معاملات میں اور کانگریس کے طریقۂ کار سے وہ اکثر

اختلاف بھی کرتے تھے لیکن مجموعی طور پر ان کے خیالات میں اور مہاتما گاندھی اور پنڈت نہرو کے نقطۂ نظر میں مجموعی طور پر ہم آہنگی پائی جاتی تھی۔ مہاتما گاندھی، نہرو اور سپرو تینوں اول تا آخر سیکولرازم کے قائل تھے۔

سر تیج بہادر سپرو اردو اور فارسی کے دلدادہ اور عالم تھے۔ جب 1943ء میں ایرانی ثقافتی مشن (Iran Cultural Mission) ہندوستان آیا تو اس کے اراکین سپرو کی فارسی دانی دیکھ کر حیران رہ گئے۔ حیدرآباد کورٹ میں جب انھوں نے خالص اردو میں تقریر کی تو ان کی تقریر سن کر لوگ دم بخود رہ گئے۔ مدراس میں دورانِ تقریر اسلامی ثقافت پر تقریر کرتے ہوئے مجمع کو یہ کہہ کر خاموش کر دیا کہ وہ ان کے (معترضین) کے مقابلہ میں اسلامی تہذیب وثقافت کے بہتر نمائندے ہیں۔ وہ عرصہ تک انجمن ترقی اردو، دلی کے صدر بھی رہے اور اردو کی ترقی ترویج واشاعت اور اردو زبان کے قومی کردار کو عوام وخواص میں اپنی تقریروں کے ذریعہ عام کرنے اور اردو کے تعلق سے غلط فہمیاں پیدا کرنے والوں کی غلطیاں دور کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ وہ یہ بخوبی جانتے تھے کہ موجودہ ہندوستانی تہذیب وثقافت کی عظمت وبلندی صرف ہندومت کے سہارے نہیں ہے بلکہ اس میں ہندوازم کے ساتھ اسلامی اور مغربی ثقافتوں کا بھی گرانقدر حصہ ہے۔ ان کا یہ بھی ایقان تھا کہ مشترکہ قومی تہذیب کی اشاعت اور ترقی میں ہندوستان کے مستقبل کا راز پوشیدہ ہے۔ وہ اس مشترکہ قومی تہذیب کے لئے گاندھیائی قومی زبان کے تصور ''ہندوستانی'' کے حق میں تھے۔ اُن کا خیال تھا کہ یہی ''ہندوستانی'' ہندوستان کی قومی زبان اور عوامی زبان (Lingua Franca) بن سکتی ہے۔ وہ اپنے ہندو ورثے پر بھی اسی طرح فخر کرتے تھے جس طرح وہ اسلامی اور مغربی ورثے کو عزیز رکھتے تھے۔

سر تیج بہادر سپرو محبّ وطن تھے۔ انھیں اپنے ملک اور اس کے تہذیبی ورثے سے بے پناہ محبت تھی۔ وہ ایک بے باک اور نڈر رہنما اور دانشور تھے جو ہمیشہ کذب وافترا کے مخالف رہے۔ اُنھوں نے کبھی بھی سچ بولنے سے گریز نہیں کیا۔ چاہے سچ بولنے میں ان کا نقصان ہی کیوں نہ ہو۔ وہ نہ صرف مقتدر سیاسی رہنما تھے بلکہ ہندوستانی زبانوں کے تئیں بھی ان کے دل میں احترام کا

جذبہ موجود تھا۔ تعلیمی لحاظ سے وہ چاہتے تھے کہ ہماری تعلیم ہندوستانی زبانوں کے ذریعہ ہو۔ وہ انگریزی کے مخالف نہیں تھے لیکن ابتدائی، ثانوی اور اعلیٰ تعلیم میں ہندوستانی زبانوں کے استعمال کو وہ ترجیح دیتے تھے۔ وہ اردو کو قومی وحدت اور آگہی کا نمونہ سمجھتے تھے۔ ان کا بجا طور پر خیال تھا کہ اردو ہندوؤں اور مسلمانوں کی مشترکہ میراث ہے اور لسانی اور تہذیبی اعتبار سے قومی یکجہتی کی، محبت کی اور دلوں کو جوڑنے کی ایک علامت ہے۔ بقول سپرو:

''اردو زبان ہم ہندو مسلمان دونوں کو اپنے آباواجداد سے ایک مشترکہ اور مقدس ترکہ کی حیثیت سے ملی ہے۔ جو قطعاً نا قابل تقسیم ہے اور یہی وہ زبان ہے جو قریب قریب ہر صوبے میں کم وبیش بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر بڑا قلق ہوتا ہے کہ تقریباً چالیس پچاس سال سے یہ کوشش ہورہی ہے کہ عوام غیر فطری طور پر ایک بناوٹی زبان سیکھیں اور اس زبان سے کنارہ کشی اختیار کرلیں جو فطری طور پر ہندوؤں اور مسلمانوں کے میل جول سے پیدا ہوئی ہے اور ان کی آپس کی رواداریوں اور قربانیوں کا نتیجہ ہے۔ اردو جو قطعاً وقت کی فطری ضرورت سے پیدا ہوئی ہے، مٹائی نہیں جاسکتی۔ اگر چند مٹھی بھر آدمی فرقہ وارانہ سوال پیدا کر کے اکثریت کے زعم میں اسے مٹانا چاہتے ہیں تو یہ سودائے خام ہے۔ اگر مسلمانوں نے اردو کی ترویج واشاعت میں بہت کچھ کیا ہے تو ہندوؤں نے بھی کسی حالت میں اردو کو ترقی دینے میں کمی نہیں کی ... بعض لوگوں کی طرف سے کہا جاتا ہے کہ ہم وہ زبان استعمال کریں جو دیہاتوں میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ لیکن جب ہر گاؤں اور قصبے کی مقامی بولی اور لب ولہجہ میں فرق ہے۔[1] اور اس طرح دیہاتی اور شہری محاوروں اور الفاظ میں فرق ہے تو آپ کہاں تک ان کی تقلید کریں گے''۔ [2]

سر تیج بہادر سپرو کو اردو کی اہمیت اور قومی اتحاد میں اس کے اہم کردار کا بھرپور احساس تھا۔ یعنی اس بات پر کامل یقین تھا کہ جو رول اردو زبان نے ہندوستان کی مشترکہ تہذیب میں ادا کیا ہے وہ نا قابل فراموش ہے۔ وہ ہندوستانی قومیت کے لئے اسے تاریخ کا ایک گرانقدر عطیہ سمجھتے تھے۔ عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد میں دیئے گئے اپنے کانوکیشن ایڈریس میں انھوں نے کہا تھا:

"I do not wish to tread upon the toes of some sensitive people, who interpret their nationalism in terms of a particular Indian Language. For me it is enough to recognize that Urdu is essentially an Indian language. A language which had its birth in the Deccan and its rebirth in Delhi, and to the growth and development of which Northern India and your part of India have made such valuable contributions. This does not mean that I overlook or underestimate other languages, which may be spoken in your part of the country, and indeed I am happy to know that your University has not banned other Indian Languages, but makes provision for their teaching. If I attach importance to Urdu it is because I feel that in the past it has served as a powerful bond of cultural connection and association between the Hindus and the Muslims. That office can still perform and is performing in many parts of India". 3

سپرو اردو کی لسانی وتہذیبی اہمیت کے ساتھ کثیر لسانی ملک میں اس کی ضرورت سے بھی واقف تھے، انھیں اردو کی ادبی اور علمی حیثیت اور اس کے محاسن کا اعتراف تھا، لیکن اسی کے ساتھ وہ چاہتے تھے کہ حتی الامکان یہ زبان عام فہم زبان بھی رہے اور بے جا تصنع سے دور رہے۔ وہ اردو پر فارسی اور عربی کے اثرات کو جو تاریخ کا حصہ ہیں پسند کرتے تھے، تاہم غیر ضروری طور پر فارسی اور عربی الفاظ کی درآمد سے ناخوش تھے۔ عثمانیہ یونیورسٹی نے اپنا ذریعہ تعلیم اُردو رکھا تھا۔ کسی ہندوستانی زبان کو کامیاب طریقے سے اعلیٰ تعلیمات میں استعمال کرنے کا یہ اب تک کا کامیاب تجربہ تھا۔ اس ضرورت کے تحت دارالترجمہ میں بے شمار کتابیں اردو میں منتقل ہوئیں۔ ترجمہ کے اس کام کو انھوں نے نہ صرف پسند کیا بلکہ اس سے استفادہ بھی کیا، لیکن انھیں اس بات پر اعتراض

تھا کہ کہیں کہیں غیر ضروری طور پر ان تراجم کی زبان مشکل ہوگئی ہے اور فارسی الفاظ کا بے جا استعمال ہوا ہے۔انھوں نے اس ایڈریس میں یونیورسٹی اور دارالترجمہ کی توجہ اس مشکل پسندی کی طرف مبذول کی۔انھوں نے کہا:

"I am free to confess that I have read a number of books, translated into Urdu under your auspices and subject on only criticism which I shall frankly make, I have not only been interested in those books, but have considerably benefited by your translations. The criticism that I have to make is that at times it has occured to me that there is a distinct tendency among the books issued from your Bureau to borrow difficult words from Arabic and Persian. Do not misunderstand me because I recognized that you cannot avoide drawing upon the reserve of Arabic and Persian when translating technical words and phrases or writing in the language not of the market place but in that of culture. Still, I would urge, that if you desire to render true service to Urdu and to invest it with a larger appeal, it is necessary that simplicity of direction should always be kept in view and words which are easily understandable. Whatever their origin Persian, Arabic, Sanskrit or English, should not be replaced by unfamiliar or difficult words. If I may venture to draw your attention to the tendency observable among contemporary writers of Persian in Iran, I shall say that they do not hesitate to absorb freely words from some of the western languages"4

مندرجہ ذیل بالا اقتباس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کثیر لسانی وتہذیبی ماحول میں اردو کے تعلق سے ان کے اپنے نظریات تھے۔ان نظریات میں انھیں اس بات کا احساس تھا کہ زبانوں کا کلاسکی زبانوں سے ایک مخصوص رشتہ ہوتا ہے اور یہ بھی کہ زبانیں ایک سے زیادہ سطحوں پر استعمال ہوتی ہیں۔بول چال کی زبانیں علمی زبانوں سے اپنی لفظیات اور اصطلاحات میں مختلف ہوتی ہیں اور ان کا اس ضمن میں ایک مخصوص رجحان ہوتا ہے۔ہندی اور دیگر آریائی زبانیں سنسکرت کی طرف جھکتی ہیں اور اردو اپنے مخصوص حالات اور مزاج کی وجہ سے فارسی اور عربی کی جانب جھکتی ہے۔تاہم ہندوستان میں ایک رابطہ اور قومی زبان کی حد تک اس رجحان میں نرمی اور لچک ہونا ضروری ہے تاکہ وہ بول چال کے علاوہ علمی سطح پر بھی عوام الناس سے قریب ہو سکے۔سپرو کا مذکورہ اردو کی مشکل پسندی کی طرف اشارہ یا تنقید کو اردو کے ہندوستان میں سماجی لسانیات (Sociolinguistic) تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔اقبالؔ نے بھی مدراس میں دیے گئے اپنے لکچر میں غیر ضروری طور پر اردو میں عربی، فارسی یا ہندی میں سنسکرت الفاظ کے استعمال کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا تھا۔ 5؎ اس ضمن میں سپرو اور اقبال دونوں گاندھی جی کے لسانی نظریات کی تائید کرتے ہوئے کھائی دیتے ہیں۔گاندھی جی نے متعدد بار غیر ضروری طور پر عربی اور فارسی یا سنسکرت کے الفاظ کے استعمال کو قومی زبان ہندوستانی کے حق میں مضحکہ خیز بتایا تھا۔ 6؎ مہاتما گاندھی نے 23/جون 1936ء کے ہریجن سیوک میں لکھا تھا:

> ''سیدھے سادے چالو شبدوں کی جگہ سنسکرت شبد رکھنے یا شبدوں کو سنسکرت کا روپ دینے کا بناوٹی طریقہ بے شک برا ہے''۔ 7؎

یہی بات فارسی/عربی الفاظ کے اردو میں استعمال کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔مگر جیسا کہ سپرو نے کہا علمی زبان کی حیثیت سے عام بول چال کی زبان مختلف ہوتی ہے، اصطلاحات علم وادب کا حصہ ہیں، یہاں پر الفاظ یا اصطلاحوں کے استعمال کے سلسلے میں قدرے آزادی کی ضرورت برقرار رہے گی۔لیکن موجودہ حالات میں جس کی طرف سپرو نے فارسی کے حوالے سے اشارہ کیا ہے ہمیں علمی اصطلاحات کے لیے مغربی زبانوں، خاص طور سے انگریزی، فرانسیسی یا

جرمن اصطلاحات کے استعمال کے لیے اردو زبان کے دروازے کھلے رکھنے ہوں گے تاکہ اردو کے علمی اور معنیاتی افق تابندہ، روشن اور توانا رہیں اور ابلاغ و ترسیل میں کسی طرح کی رکاوٹ پیدا نہ ہو سکے۔ یہاں پر میں گاندھی جی کے خیال کو دہرانا چاہوں گا۔ گاندھی جی نے کہا تھا:

''ہندو مسلمان میں جو فرق کیا جاتا ہے وہ بناوٹی ہے۔ ایسا ہی بناوٹی پن ہندی اور اردو بھاشا کے فرق میں ہے۔ ہندوؤں کی بولی سے فارسی شبدوں کو بالکل الگ کرنا اور مسلمانوں کی بولی سے سنسکرت کو بالکل الگ کر دینا غیر فطری ہے۔ دونوں کا قدرتی سنگم، گنگا جمنا کے سنگم سا خوبصورت، قائم رہے گا''۔ 8

مہاتما گاندھی کا نظریہ ہندوستانی مخصوص سیاسی حالات کا نتیجہ تھا۔ ہندوؤں اور مسلمانوں اور ہندی اردو تنازعہ میں ملکی وحدت کے پیش نظر انھوں نے قومی زبان کی حیثیت سے ہندوستانی کا نظریہ پیش کیا تاکہ اس کی مدد سے اردو اور ہندی بھی، ہندوستانی کے جز کے طور پر ترقی کر سکیں، لیکن سپرو کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ قومی وحدت اردو ہی کے دم سے ہے۔ وہ اردو ہی کو قومی زبان مانتے تھے، جو ہندوؤں اور مسلمانوں کا مشترکہ ورثہ ہے، جس کی آبیاری ہندوؤں اور مسلمانوں نے ایک ساتھ کی ہے۔ انھوں نے اور اقبال نے بھی گاندھی جی کے سیاسی نظریۂ ہندوستانی کو من و عن قبول نہیں کیا، بلکہ غیر ضروری سنسکرت یا فارسی/عربی آمیزش سے پرہیز کرنے کی وکالت کی۔ قومی زبان کے تعلق سے ان کا نقطۂ نظر سیاسی نہ ہوتے ہوئے خالص علمی نقطۂ نظر تھا۔

حواشی:

1. اردو ایک معیاری (Standard) زبان کی حیثیت سے ابھری جو شہروں اور دیہاتوں میں استعمال ہوتی تھی۔ مجموعی طور پر اس کا معیار (چند مقامی اثرات کے ساتھ) یکساں ہے۔ شمالی ہند میں مختلف علاقوں، گاؤں اور قصبوں کی زبانیں اودھی، برج، بھوجپوری وغیرہ ہیں اور ان کا استعمال بول چال کی حد تک بہت محدود پیمانے پر ہوتا ہے۔
2. سر تیج بہادر سپرو: ہماری قومی زبان، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی 1941' ص 30-32

3. Tej Bahadur sapro :Welding the Nation - Academic Adresses and Selected Writings, Ed. by k.N. Raina, N.M. Tripathi pvt. ltd. 1974, page 60

4. Tej Bhadur Sapro : Welding the Nation -Academic Adresses and Selected Writings, Ed. by K.N.Raina, N.M.Tripathi pvt.Ltd. 1974, page 63

5. ملاحظہ ہو اقبال کی تقریر مطبوعہ ''ہندو'' مدراس 1929ء

6 دیکھئے مشترکہ زبان: مہاتما گاندھی نے کیا سوچا تھا؟

7. ایضاً ص 9

8. یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اردو کی قواعد کی ساخت خالص ہندی ہے اور اس کی بنیادی شبدیات (لفظیات) سے بھی ہندی الاصل (سنسکرت) ہیں۔ اردو ایک ملی جلی زبان ہے جس میں فطری طور پر جذب کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ ہندی کے وکاس ہی میں عربی فارسی لفظوں سے بچنے کا رجحان شروع ہی سے پیدا کیا گیا ہے۔ اردو فراخ دلی کے ساتھ انگریزی الفاظ کا استعمال بھی کرتی ہے۔

پروفیسر عبدالستار دلوی، صدر شعبۂ اُردو، ممبئی یونیورسٹی، ممبئی رہ چکے ہیں اور اِن دنوں ڈائرکٹر انجمن اسلام اُردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ممبئی ہیں۔

عتیق اللہ

ہندوستانی تہذیبی روایت اور اُردو شاعری

اپنی گفتگو کو ایک خاص معنی دینے سے پہلے میں یہ بتانا چاہوں گا کہ اِدھر مغرب میں تہذیبی مطالعات نے ایک مستقل شعبۂ علم کی صورت اختیار کر لی ہے۔ انیسویں صدی کے نصفِ آخر میں میتھیو آرنلڈ نے کلچر اور پاپولر کلچر کے ضمن میں جو سوال قائم کیے تھے اور بعد ازاں ایف۔ آر۔ لیوس نے آرنلڈ کے دور سے بھی زیادہ صارفی اور مسابقتی دور میں ان سوالات کو ایک نیا تناظر عطا کیا تھا۔ ان کی معنویت آج بھی برقرار ہے۔ اس سلسلے میں اسٹوارٹ ہال، گایتری چکرورتی اسپواک، اڈورنو، ارجن اپّا دُرائی، ریمنڈ ولیمز اور حامد نفیسی وغیرہ نے تہذیبی مطالعات کو جو نئے معنی مہیا کیے ہیں، اس کے باعث تہذیبی مطالعے کا شعبہ پہلے سے زیادہ وسیع ہوا ہے۔

OO

تہذیبی مطالعہ یعنی ادب و شعر کا تہذیبی مطالعہ بادی النظر میں جتنا آسان اور سہل الحصول دکھائی دیتا ہے۔ اتنا آسان محض اس لیے نہیں ہے کہ تہذیب یا ثقافت بقول ریمنڈ ولیمز ان دو چار لفظوں میں سے ہے جو بے حد پیچیدہ ہیں، یعنی جن کے مفہوم کے تعین میں ہمیشہ عدم اتفاق کی صورت پیدا ہوتی رہی ہے۔ خود ایلیٹ جب اپنی کتاب Notes Towards the Definition of Culture ترتیب دے رہا تھا تب اسے اس امر کا شاید احساس تھا کہ لفظ کلچر اطلاقی سطح پر علی العموم غلط معنی میں اس کثرت کے ساتھ مستعمل ہے کہ اس کی اصل دلالتیں، تعبیرات کے انبوہ میں گم ہو گئی ہیں۔ عرصۂ دراز تک ہمارے یہاں بھی تہذیب و ثقافت کی حد بندی کا مسئلہ حل طلب رہا ہے۔ سرسید اور ان کے رفقا نے انیسویں صدی کے نصفِ آخر میں کلچر اور سویلزیشن جیسے الفاظ کے

لیے بالترتیب تہذیب وتمدن کی اصطلاحات وضع کی تھیں۔ یہ دونوں الفاظ ان کے نزدیک مغرب کی طرزِ زندگی، عادات واطوار نیز ایجادات وانکشافات بشمول سائنسی، تکنیکی و ذہنی ارتقا کی ایک منزل کے مظہر تھے۔ ہمارے ادوار میں جن تین معنی میں کلچر کا لفظ مستعمل ہے اور جو ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہیں، ریمنڈ ولیمز نے مختصر لفظوں میں انھیں اس طرح بیان کیا ہے:

1st: A general process of intellectual, spiritual and aesthetic development.

IInd: A perticular way of life, of either a people, a period or a group.

IIIrd: The works and practices of intellectual, and especially artistic activity."

الف: دانشورانہ، روحانی اور جمالیاتی فروغ کا ایک عمومی عملیہ۔

ب: کسی ایک گروہ یا کسی خاص دور کے عوام کا ایک مخصوص طرزِ زندگی۔

ج: دانشورانہ سطح کے کارنامے بالخصوص فن کارانہ عمل۔

اگر ان تین نکات کو سامنے رکھ کر بات کی جائے تو مجموعاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ تہذیب اپنے مختلف المعانی تعبیرات اور اعمال وتفاعل میں روایتی طور پر جن خصائص سے عبارت ہے۔ ہم انھیں درج ذیل معنی میں اخذ کر سکتے ہیں۔

OO

اس طور پر تہذیب نام ہے اس اجتماعی معاشرت کا جس میں باہمی ذہنی اور مادی شمولیتیں اور شرکتیں انسانی احتیاجات اور ضروریات کی تشکیل وتکمیل کرتی نیز انسانی اقداری ماحول کی پرورش کرتی ہیں۔ اشتراکِ عمل کے نتیجے میں حاصل ہونے والے وہ سارے داخلی اور خارجی ممتاز اسالیب ایک دوسرے کو مربوط کرنے والے اور ایک دوسرے کی فلاح اور آسودگی کے لیے متلازم و بنیادی اصول اور رویے جن سے نہ صرف یہ کہ آئندہ نسلیں اخذ وکسب کرتی ہیں بلکہ کبھی

سہولیت، کبھی ضرورت، کبھی شائستگی کی خاطر ان میں ترمیم وتوسیع بھی کرتی ہیں۔تہذیب ان کے اجتماعی اور تخصیصی افکار وتصورات، اقدار وترجیحات، عقائد ورسومات کی عکس ریز ہوتی ہے۔ بنی نوع انسان کی تہذیبی تاریخ اسی باہمی تفاعل، تصادم اور انضمام کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔اس طور پر تہذیب مظہر ہے معاشرتی شعور کے ارتقا کا۔جس کے تحت ذہنی وعملی قوتوں کا اشتراک، تخلیق، ایجاد اور اختراع کے ہر پہلو سے نمایاں ہوتا ہے۔انسان اپنے اسلاف سے حاصل کردہ آگاہیاں، ترمیم واضافے کے بعد آئندہ نسلوں کو سونپ دیتا ہے۔آئندہ نسلیں اپنے تجربات کے سرمائے کو اپنے اخلاف کے سپرد کر دیتی ہیں اس طرح تہذیبی اقدار جو اپنی ہر صورت میں انسانی ہیں، مسلسل توسیع کے عمل سے گزرتی ہیں۔

OO

انسان مسلسل اپنے حیوانی عناصر اور اثرات کو کاٹنے چھانٹنے کی سعی کرتا رہا ہے۔اس طریقِ عمل نے اس کے اندر جمالیاتی نظم وضبط اور امتیازات کی فہم کی راہ روشن کی ہے۔زبان و ادب بھی انسانی تخلیق بہ الفاظِ دیگر تہذیبی سرگرمی کا نتیجہ ہیں۔ادبی تنقید کے نزدیک تہذیب نام ہے اقدار کے اس مجموعے کا جو بالخصوص انسانی تخیل کے تخلیق کردہ فنی شہ پاروں کے ذریعے عہد بہ عہد منتقل ہوتا آیا ہے اور ہوتا رہے گا۔اس لحاظ سے تہذیب، امتیازات کو ایک واحدے میں ڈھالنے کا کام بھی انجام دیتی ہے اور ادب اسی عمل کو ایک مختلف نہج پر جاری رکھتا ہے۔ادب تہذیب کی اس روح کو کسب کرتا ہے جس کی شناخت اتحاد بشریت، انسانی اخوت، باہمی بھائی چارہ، اُنس اور محبت جیسے جذبوں اور قدروں سے عبارت ہے۔ادیب، تہذیب کے اُن بنیادی عناصر کو اپنے مفاہیم کا جز بناتا ہے جو تفریقِ بشریت کے برخلاف عالمی انسانی برادری کے تصور سے پہچانے جاتے ہیں۔شاعر جو کچھ کہ تہذیب اور اس کے تناظر سے اخذ کرتا ہے اپنے بہترین تخلیقی اظہار کے ذریعے اسے واپس لوٹا دیتا ہے۔کیلّے کوالزون نے اس ضمن میں لکھا ہے:

> ''کسی فنی تخلیق کی قدر و قیمت معلوم کرتے وقت ہماری توجہ صرف فنکار کی صلاحیت اور تخلیقی قوت پر ہی مبذول نہیں ہوتی بلکہ ہم اس کی عام پیشہ ورانہ تہذیب کو بھی ملحوظ

رکھتے ہیں۔ چنانچہ گلوکار کی آواز خواہ کتنی ہی اچھی ہو اسے بھی ضروری تربیت حاصل کرنی پڑتی ہے یعنی گانے کے پیشہ ور معیار تک پہنچنا پڑتا ہے۔ فنی تخلیقات کو پسند کرنے کی تہذیب بھی ہوتی ہے یعنی پسندیدگی کا ایسا طریقہ جو دیکھنے والے کو تخلیقی عمل میں شریک کرتا ہے۔ اس کے اندر فن کار کو بیدار کرتا ہے اور اس میں وہی جذبہ ابھارتا ہے جسے تخلیق کرنے والے نے اپنے شاہ کار میں واقعات اور ظاہر کی عکاسی کرتے وقت محسوس کیا تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فن پارے صرف ماضی کی تہذیبی یادگاریں نہیں ہوتے بلکہ موجودہ تہذیب کے بھی ایسے عناصر ہوتے ہیں جو نئی نسلوں کے خیالات، جذبات اور تصورات کو ڈھالتے ہیں۔''

ادب، تہذیب کے تحفظ اور تہذیبی اقدار و اسالیب کو نسلاً بعد نسل منتقل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ وہ سارے اقدار و اسالیب جن کی تشکیل میں صدیاں صرف ہوئی ہیں یا ایک خاص عہد میں کسی مخصوص طبقے یا قوم کے عقائد و افکار، رسومات اور ان کی ادائیگی کے طریقوں، زندگی کے آداب و اطوار، فطرت سے رابطوں، امرونواہی اور باہمی رفاقتوں اور رقابتوں کی نوعیت، اعتقادات میں فوق الفطری آثار اور اوہام پرستی وغیرہ کے حوالے سے ادب جس طور پر آشنا کراتا ہے وہ دستاویزی نہیں ہوتے مگر دستاویزوں کے لیے اسناد، استدلال اور معتبر حوالے کا حکم ضرور رکھتے ہیں۔

OO

اردو زبان کی تاریخ، ہماری تہذیبی زندگی بلکہ ہمارے اجتماعی لاشعور کی تاریخ ہے جس نے ایک سطح پر لنگوا فرینکا کا ایک عظیم تہذیبی اور تاریخی کارنامہ انجام دیا تو دوسری طرف کم سے کم عرصہ میں اپنی اس تخلیقی اہلیت اور تمول کا بھی ثبوت فراہم کیا جس کی بہترین مثال ہماری شاعری اور داستانوں کا غیر معمولی سرمایہ ہے۔ میرے نزدیک کسی قوم کے تخیل کی بلندی کو ناپنے کا اگر کوئی پیمانہ ہے تو وہ سائنس ہے نہ فلسفہ بلکہ شاعری ہے۔ جس قوم کی شاعری جتنی بلند ہوگی، اتنا ہی اس کا تخیل بھی بلند ہوگا اور اتنی ہی اس میں عوام الناس کے درمیان ترسیل و ابلاغ کی صلاحیت بھی زیادہ ہوگی۔

اردو زبان نے بلا شبہ اپنے صحیح معنی میں انفراد کے پہلو بہ پہلو اجماع کے سیاسی اور سماجی شعور، ان کی جذباتی اور داخلی کشمکشوں، ان کی تہذیبی حسیت نیز ان کی آرزوؤں اور امنگوں، کلفتوں اور ہزیمتوں کو اس طور پر رقم کیا کہ آج یہ سرمایہ ہمارے لیے اپنی تاریخ کا ایک معتبر ترین سراغ بن گیا ہے۔ اردو زبان کی اسی صلاحیت نے اسے ہر عہد میں ایک نئے معنی بھی دیے ہیں اور ادائیگی کے گوناگوں طریقوں سے بھی سرفراز کیا ہے۔ اس کے پس منظر کی تشکیل میں وسطِ ایشیا سے لے کر عرب وعجم نیز ایران کی فہم ودانش کے سانچوں اور رسومات کا بھی بڑا ہاتھ رہا ہے۔ ماضی بعید میں کبھی یہ سانچے سنسکرت کے ذریعہ وسطِ ایشیا اور ایران کی سرزمین سے ہوتے ہوئے ہم تک پہنچے تھے، اور کبھی تہذیبی سطح پر سمیرین آدابِ زندگی کو ہم نے اپنے طرزِ احساس سے منسلک کیا تھا، ہڑپا اور موہن جوداڑو کے آثار اس معاملت کے ٹھوس مظہر ہیں۔ جس زبان کے تہذیبی خمیر میں ہندوستانی فکر وفسوں کے علاوہ اتنی بہت سی دیگر تہذیبوں کا رنگ وآہنگ بھی شیر وشکر ہو گیا ہو، اس کی رسائی اور اس کی لطافت کے اپنے معنی ہیں۔ اردو لسانی مذاق اور ہمارے وسیع تر شعری تخیل کی تشکیل نیز اس احساسِ جمال اور ادراکِ حقیقت کی تربیت میں انھیں تمام مذکورہ بالا جغرافیائی وحدتوں نے اہم کردار ادا کیا ہے جس کے باعث ہمارا تخیل غیر معمولی بلندیوں سے ہم کنار ہوا ہے۔ غالب یا اقبال کی شاعری محض ان کے انفرادی تخیل کی بلندی کی آئینہ دار نہیں ہے۔ بلکہ وہ پورے قوم کے تخیل کی بلندی کی ایک مثال ہے کہ اپنے فکر اور اپنے وجدان کے کن عظیم الشان منازل تک ہم نے رسائی حاصل کی ہے۔

OO

جہاں تک ہندوستانی تہذیب کے مختلف النوع تشکیلی عناصر کا سوال ہے۔ وہ ایک دوسرے سے اتنے گتھے ہوئے اور ایک دوسرے میں اتنے رچے بسے ہوئے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے نہ تو الگ کیا جا سکتا ہے اور نہ کسی ایسی تہذیب کا تصور ہی کیا جا سکتا ہے جو معصوم اور بے میل ہو۔ مختلف جغرافیائی وحدتوں یا کروں میں نشو ونما پانے والی تہذیبیں تطبیق کے ساتھ تفریق کے بھی بعض پہلو رکھتی ضرور ہیں لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ کسی بھی قسم کی تفریق یا ملاوٹ ان کی تہذیبی

شناخت میں مانع آتی ہے۔ ہر تہذیب کا اپنا ایک وسیع تخیل ضرور ہوتا ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ایک تہذیب دوسری تہذیب سے کچھ اخذ ہی نہیں کرتی یا نہیں کرسکتی۔ عالمی انسانیاتی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ دنیا بھر کی تہذیبیں ایک دوسرے سے اخذ بھی کرتی رہی ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتی رہی ہیں۔

جن دانش وروں کا اسرار کسی خاص جغرافیائی اور لسانی تہذیب اور اس کی شعریات پر ہے اور اکثر کسی ادبی یا لسانی دعویٰ کی اوّلیت کا سرا اپنی سرزمینوں میں تلاش کرتے ہیں۔ اُن میں ایک حلقہ وہ ہے جس کی ترجیحات میں جغرافیائی عصبیت کا پہلو زیادہ شدت کے ساتھ حاوی ہے۔ اسی حلقے نے ہندوستان میں دیسی تہذیب کا نعرہ بھی بلند کیا ہے۔ دوسرا حلقہ وہ ہے جس کے تاثر میں جغرافیائی تعصّبات کے بجائے علمی دعاوی کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ اس حلقے میں عموماً ان حضرات کا شمار کیا جاتا ہے جن کی تاریخ وتہذیب کے پیچ وخم پر گہری نظر ہے اور جو مشترکہ اقدار انسانیہ کے نقیب ہیں۔

OO

پہلے زمرے میں اسپینگلر کو شامل کیا جانا چاہیے، جس کی فکر اور دعاوی بڑی حد تک جغرافیائی تہذیبی عصبیت پر منتج ہیں۔ اس کا اصرار ہے کہ تخلیق کار تہذیب کے امکانات کو بروئے کار لاتا اور تخلیق کے ذریعے اپنے گردوپیش سے مطابقت پیدا کرتا ہے۔ امکانات کو حقیقت میں ڈھالنے کا کام نابغوں کا ہے۔ اظہار کی بیش بہا قوت تہذیب کے عروج کی مظہر ہوتی ہے اور اس قوت میں کمی واقع ہونے کے معنی اس تہذیب کے زوال کے ہیں۔ اس مرحلے پر بقولِ اسپینگلر:

> ''فن کار زیادہ سے زیادہ تحصیلِ زر کی غرض سے اجنبی تہذیبوں کے تکنیکی سرمائے اور فنی اوضاع یا روایتی ہیئتوں کی نقل پر قانع ہوجاتا ہے۔''

اسپینگلر یہاں تک کہتا ہے کہ تخلیقی آزادی ایک بے معنی تصور ہے۔ کیونکہ تہذیب خود ایک جبر ہے۔ وہ فن کی اظہاری ہیئتوں میں اپنے مطابق عمل کراتی نیز فنکار کو ایک آلے کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ اس طرح وہ فن کے عملِ ترسیل کو بھی زمان ومکان کے ایک مخصوص حصار تک

محدود کر دیتا ہے کہ ترسیل فن ایک قوت ہے اور تخیل کے وسیلے سے قاری اور فن کار کی باہمی شرکت مستحکم ہوتی ہے۔ تخیلی شرکت کے بغیر فن پارہ محض ایک کاٹھ کا ٹکڑا، کاغذ کا پرزہ یا آوازوں کا جمگھٹا ہے۔ تخیل، ترسیل کے عمل کو مکمل کرتا ہے۔ مگر اسپینگلر تخیل کی صلاحیت کو بھی تہذیب کے ساتھ مشروط کر کے دیکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

''کوئی اجنبی یا غیر ملکی شخص اسی لیے کسی دوسرے تہذیبی گروہ کے فن کو پوری طرح نہیں سمجھ سکتا کہ اس کے تخیل کی صلاحیت اس کی اپنی تہذیب کی زائدہ و پروردہ ہوتی ہے۔''

اسی بنیاد پر اسپینگلر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دو مختلف تہذیبی فن کاروں کے تقابلی مطالعے اور تجزیے کی کوئی بھی کوشش بے کار محض ہی ہے۔ ہر تہذیب کا اپنا ایک فنی اسلوب اور ایک نظام ہیئت و اصناف ہوتا ہے جو اسی تہذیب کے ساتھ مخصوص اور اسی تہذیب کے موافق ہوتا ہے۔ اسپینگلر کہتا ہے۔ جیسے مغربی فن پر موسیقی کا، کلاسیکی فن پر شبیہ سازی کا اور مصری فن پر عمارت سازی کا اثر ہمہ گیر ہے۔ اسی لیے اس کا اصرار ہے کہ:

''انفرادی فن کاروں پر لکھنے کے بجائے تہذیبی اسالیب کو موضوع بنا کر فن کی تاریخ لکھنا چاہیے۔''

اسی روشنی میں اسالیب فن، اصنافِ ادب اور ان کے نظامِ ہیئت کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ اصناف و اسالیب جو ماضی یا ماضی بعید میں چلن کا حکم رکھتے تھے مگر اب ان کا محض ایک تاریخی تشخص ہی باقی رہ گیا ہے اس کی وجوہ اور مضمرات کیا ہو سکتے ہیں؟ وہ یہ سوال بھی کرتا ہے کہ موجودہ زمانوں میں ان کا احیا کیوں ممکن نہیں ہے اسپینگلر نے اس صورتِ حال کی وجوہ بھی تہذیب کے جبر میں تلاش کی ہے جس کے باعث ایک عہد کی ساختوں کی جگہ کبھی انتہائی سرعت اور کبھی انتہائی سست رفتاری کے ساتھ دوسری ساختیں لے لیتی ہیں۔ تہذیب کے اسی عمل کی روشنی میں اوڈز، سانیٹ، رومان پاروں Romances، قدیم رزمیوں، طلسمی کہانیوں، تمثیلی قصص، داستانوں، قصائد، واسوخت، ریختی اور شہر آشوب وغیرہ کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

OO

وہ لسانی ساختیں جنھوں نے مختلف تہذیبی کروں میں تشکیل پائی ہے۔ انیسویں صدی ہی سے ان میں بہم دیگر ادغام وانضمام کی صورتیں بھی وضع ہورہی ہیں اور اسی طرح ایک دوسرے کے نظام ہائے ہیئت واسلوب نیز شعریات وقواعدیات ایک دوسرے پر اثر انداز ہورہے ہیں اور نئے جمالیاتی واحدوں میں بھی ڈھل رہے ہیں۔ اس طرح پیروی مغرب سے گریز یا پیروی مشرق سے انحراف کے رویے بھی جزوی یا مکمل طور پر بے معنی ہوتے جارہے ہیں۔ اس طرح کسی ایک لسانی تہذیب کی کوکھ سے جنم لینے والے اسالیب کا مطالعہ علمی تخصیصات قائم کرنے کے لیے تو صائب قرار دیا جاسکتا ہے اور بالخصوص کلاسیکی ادبیات کے مطالعے کے ضمن میں یہ طریق کار مناسب بھی ہے مگر انیسویں صدی کے بعد کے ادب یا ادبی متن کی تفہیم محض اسی شرط کے ساتھ نامناسب ہوگی۔

OO

محولہ بالا مختلف تصورات کی روشنی میں ہندوستانی تہذیب اور اردو کی لسانی تہذیب اور اس کی جڑوں یا اس کے وسیع الآفاق پس منظر اور سلسلوں کا جائزہ لیں تو دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

ہندوستانی تہذیب وحدت اندر کثرت سے مماثل ہے۔ چار پانچ ہزار سال قبلِ مسیح سے لے کر موجودہ زمانے تک اس میں چھوٹی بڑی کئی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں نیز یہ تغیرات تہذیبی وحدت پر بھی اثر انداز ہوتے رہے۔ نیگرائیڈ اور پروٹو اکسٹرولائڈ کے بعد دراوڑ ہندستان آئے جن کے ساتھ ترقی یافتہ سمیرین تہذیب کی وراثت تھی۔ ہزار ڈیڑھ ہزار قبل مسیح میں آریہ وسط ایشیا کے مختلف علاقوں سے جتھوں کی شکل میں وارد ہوئے جن کے پاس اپنا اعتقادی نظام، اساطیر اور اسلوبِ حیات تھا۔ ان دونوں اقوام میں زبردست نسلی اور تہذیبی تفریق تھی تاہم دو انتہاؤں کے تصادم سے انضمام کی وہ شکل بھی برآمد ہوئی جسے بعد ازاں شنکر آچاریوں نے بڑی حد تک ایک واحدے میں ڈھال دیا۔ بودھ مت، برہمنی نظام کی سخت گیری اور رسوم پرستی کے خلاف ایک بغاوت تھا۔ برہمی اجارہ داری کو جین مت سے بھی صدمہ پہنچا مگر بالآخر یہ دونوں مذاہب، ایک طویل تہذیبی سفر کے نمایاں سنگِ ہائے میل بن کر رہ گئے۔

OO

مسلمانوں کی باقاعدہ آمد سے قبل، عرب صدیوں سے ہندوستان کے ساحلی، بالخصوص جنوبی ساحلی علاقوں میں تجارت کی غرض سے آیا کرتے تھے۔ ان کی آمد سے ویشنو تحریک میں نئی جان آ گئی جس کا ثمرہ بھگتی تحریک کی شکل میں رونما ہوا۔ بھگتی تحریک نے مذاہب کی رسمی اور خارجی حدود کو ناروا ٹھہرایا اور وحدتِ انسانی کے تصور پر اپنے فکر کی اساس رکھی۔ ہندوستان میں جو مسلمان آئے تھے ان میں عربوں کی تعداد بہت کم تھی۔ عرب سامی النسل تھے۔ جبکہ زیادہ تعداد ان مسلمانوں کی تھی جو وسطِ ایشیا اور ایران سے تعلق رکھتے تھے۔ وسطِ ایشیا عربوں کی فکر کی پرداخت کا وطنِ قدیم تھا اور ایران کی فکر کی پرداخت زرتشت اور اوستا کی فضا میں ہوئی تھی خود ایران میں آریوں کی کئی نسلیں آئیں اور یہیں آباد ہو گئیں ایران آریہ ہی سے مشتق ہے۔

ہندوستان کو جن مسلمانوں نے آباد کیا وہ نسلی اعتبار سے آریہ ہی تھے، اسی لیے ہندوستان میں آنے کے بعد انھیں یہاں کے باشندوں کے ساتھ دوئی کا احساس پیدا نہیں ہوا۔ انھوں نے ہندوستانی فکر اور آدابِ زندگی، ادب، فنون، جنگی حکمتِ عملی، اسلحہ سازی، قانون سازی اور تعمیریات وغیرہ پر دوررس اثرات قائم کیے اس کے عوض میں مسلمانوں نے عام رسومات اور ہندوستانی تصوف سے جو اقدار اخذ کیں وہ ان کی زندگی اور ادب میں شیر وشکر ہو گئیں۔

ہمارے ادب میں ہندو ویدانت، تصوف اور اسلامی فکر کے اشتراک کی صورت شروع سے موجود و جاری ہے۔ وہ مشترکہ تہذیب جس کا ضمیر رواداری، وسیع المشربی، بے لوثی، خلق، استحسان، اخوت اور یگانگت جیسی قدروں سے اٹھا تھا۔ اردو اور دیگر بولیوں کے ادب نے انھیں اپنے ضمیر کا حصہ بنا لیا۔ شعرا نے بالعموم وحدت الوجود کے اس تصور کو نفسِ شعر میں اُتارا جو ان کے مذہبی عقیدے سے متصادم مگر صوفیا کے توسط سے محترم تھا۔ انہی کی طرح اردو شعرا بھی بنی نوعِ انسان میں وحدتِ جوہر کے قائل ہیں۔

ہندوستانی فلسفہ وفکر میں ابتدا ہی سے علم وعمل کی اہمیت اور آتما پرماتما کے رشتے جیسے عنوانات پر دقیق بحثیں اٹھائی گئی ہیں۔ دنیا کو جہاں مایا جال یا فریب نظر کا نام دیا گیا ہے وہیں حقیقی عرفان کے حصول میں لذائذ وآسائشِ دنیا کو زبردست سدراہ بھی بتایا گیا ہے۔ ویدانت نے جو

نفسِ انسانیت کے خیر کے ساتھ ضبطِ نفس، ارتکازِ نفس نیز نفس کشی، تجرد اور فقر و فاقہ کی تعلیم دی ہے' اپنا ایک مذہبی جواز رکھتی ہے۔ شوپنہار کو اسی فلسفے نے ایک محفوظ راہِ عافیت دکھائی تھی۔

OO

دراصل جو سرزمین فلسفہ و فکر، علم و عمل یا دھیان گیان کی اتنی بڑی تاریخ اپنے جلو میں رکھتی ہے اور تشکیک و تحقیق، تنقید و تفحص کے میلان سے جس کا خمیر اٹھا ہے اور فطرت کے وسیع تر دامن میں جہاں ذہانتوں نے جلا پائی اور فتنہ و فساد سے دور رہ کر جہاں علم و عرفان کی منزلیں طے کی جاتی رہی ہیں وہاں علم روزمرہ کی سرگرمی کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور فکر روح کی اشتہا بن جاتی ہے۔ روحانی غواصی یا استغراق کے اس عمل کی پشت پر بھی وجود و عدم کی ماہیت کو سمجھنے کی للک چھپی ہوئی ہے۔ ادراکات سے پرے اٹھنے کی خواہش انسان کے ادراک ہی کی ایک کرشمہ سازی کا حکم رکھتی ہے، ہمارے عہد میں وجودیت Existentialism نے جسے کئی نام دیے ہیں۔

ہندوستانی فلسفے کے اکثر نظاموں اور مکاتیب میں روحانیت اور مادّیت ہر دو میلان کا الحاق و اشتراک ملتا ہے۔ جدید عہد کا انسان اسے پھر ایک نئے معنی بہم پہنچانے میں سرگرداں ہے۔ اسی کی ایک صورت کپیلا کے سانکھیہ نظام اور اس کی تعلیمات میں دکھائی دیتی ہے، جس کا اصرار ہے کہ انسانی روح حقیقی علم کے عرفان کے ذریعہ ہی نجات حاصل کر سکتی ہے اور حقیقی علم کے عرفان کا تصور، تصور ذات باری سے عاری ہے۔ خدا کے بالمقابل فطرت کی خلاقی ہی تمام کائنات کی زائیدہ اور فطرت ہی اس کی پروردہ ہے۔ سانکھیہ کے علاوہ لوکیات جسے چارواک سے منسوب کیا جاتا ہے، بھی خدا کے وجود کو تسلیم نہیں کرتا کیونکہ جو شئے انسان کے حواس کا تجربہ نہیں بنتی اس کا کوئی وجود ہی نہیں ہوتا۔ دانش و بینش کی یہ آزادی اور تعقل و تجربے پر اصرار کا یہ رویہ مغرب میں وقتاً فوقتاً مختلف نظریوں کی شکل میں رونما ہوتا رہتا ہے۔ ہندی فلسفہ نے خالقِ کائنات یا کسی ہستی مطلق کے تصور سے جہاں انکار کیا ہے وہاں جوہر ربّانی کے خلا کو علم کے نور سے بھر دیا ہے۔ مشاہدۂ باطن ہی سے ایک راہ اخلاقی تنظیم کی طرف بھی جاتی ہے اور حواس و اشیا کے باہمی رشتے نے اثبات انا کے تصور کی بھی ترویج کی ہے جو انا اور اشیا دونوں کو ایک نئے معنی کا تناظر عطا کرتا ہے۔

OO

ہمارے یہاں ادب وتہذیب کے رشتے کو سب سے پہلے احتشام حسین نے موضوعِ بحث بنایا تھا۔ان کا تہذیب کا تصور، بڑی حد تک مارکسی تھا۔انھوں نے اپنی فکر اور اپنے نتائج میں بہت زیادہ آزادیوں کو پروان نہیں چڑھنے دیا اور نہ ہی ہندوستانی فکر وفلسفہ کو انھوں نے کوئی اہمیت دی تھی جو اردو شاعری کی روح میں رچ بس کر یک جان ہو گئے ہیں اور جس نے ایک وسیع تر تخیل کی صورت اختیار کر لی ہے۔ جب ہم مشترک تہذیب اور مشترک اقداری نظام اور ایک وسیع ذہن کی بات کرتے ہیں تو ہمارا اشارہ کسی ایسی ہندوستانی تہذیب یا اس کے تصور کی طرف ہوتا ہے جس کی تاریخ صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے اور جو خود گری، خود نگری اور خود شکنی کے علاوہ خود روی کے جوہر بھی اپنے اندر رکھتی ہے۔ وہ اثر قبول بھی کرتی ہے اور دوسری تہذیب یا تہذیبوں پر اثر انداز بھی ہوتی ہے۔مسلمان جب ہندوستان میں داخل ہوئے تو ان کی طرزِ فکر اور طرزِ عمل میں عرب وایران اور وسطِ ایشیا میں پروان چڑھنے والی ان تہذیبی قدروں اور رویوں کا رنگ وآہنگ زیادہ کاری تھا جن کی تشکیل اور پرداخت قدرے آزادانہ سطح پر ہوئی تھی اسی لیے متصوفانہ فلسفہ وفکر کے فروغ کے لیے ہندوستان کی سرزمین ان کے لیے زیادہ موافق ثابت ہوئی۔محمد حسن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''اردو ادب کے مزاج اور تہذیبی فضا پر ایرانی اور فارسی اثرات کی نشاندہی کرتے وقت مشترک آریائی پس منظر کو یاد رکھنا ضروری ہے جس نے قدیم فارسی اصطلاحوں ہی کو نہیں بلکہ تصورات اور اقدار اور تہذیبی رویوں کو بھی ہندوستان میں رچا بسا دیا جسے تصوف کہا گیا وہ اس مشترکہ تہذیب اور ان مشترک اقدار کا فکری اظہار تھا۔اسلامی تصوف کی نشو ونما زیادہ تر انہی علاقوں میں ہوئی جہاں بدھ وہار تھے۔بلخ اور بخارا اس کی مثال ہیں۔ ہندوستانی اور ایرانی تصوف کے درمیان مشترک اقدار کی بنا پر آزاد خیالی، وسیع المشربی اور رواداری کی روایات نے اردو میں رواج پایا۔''

تصوف ایک علم بھی ہے، ایک فلسفہ بھی اور ایک طرزِ حیات بھی نیز طرزِ عمل بھی، جو نفسِ انسانی کو اخلاقی رذائل سے پاک کرنے اور روحانی سطح پر ان صداقتوں کے عرفان کی طرف مائل کرنے سے عبارت ہے جنھیں مابعد الطبیعیاتی کہا جاتا ہے۔تزکیہ، اصلاً باطنی تطہیر کا نام ہے۔اعلیٰ

اخلاق سے آراستہ کرنا اور رذائل سے پاک وصاف کرنا ہی تزکیے کا منصب ہے۔اس طرح فلسفہ تصوف میں تزکیہ وتطہیر کے علاوہ استغراقِ باطنی اور عرفانِ حق جیسے روحانی اعمال کے بھی خاص معنی ہیں جسے مراقبہ اور یوگا یا گیان دھیان کا نام دیا گیا ہے اس میں بھی تفکر، محویت، سپردگی اور داخلی غواصی جیسے امور کی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ ہندوستانی فکر کا ایک خاص پہلو وحدۃ الوجود کے اس تصور کے ساتھ مشروط ہے کہ خدا لامحدود اور ماورا ہے۔ وہ واحد بھی ہے مکمل بھی۔ مادہ، شر ہی شر ہے، تاریکی ہی تاریکی ہے۔ روح کا مقصدِ اعلیٰ حقیقت اولیٰ یعنی آتما کا یا پرم آتما میں ضم ہو جانا ہے۔ مشرقی متصوفانہ روایت میں ایک خاص حلقہ فنا فی اللہ کا مدعی بھی ہے۔ ہندوازم میں حقیقت مطلق کا عرفان عمومی انسانی فہم سے پرے ہے۔ یوگا کی مختلف شاخوں کے ذریعے ہی معرفت کی منزل سر کی جاسکتی ہے۔ایس۔این داس گپتا نے یوگ کے تعلق سے لکھا ہے کہ:

> ''یوگ کے دھیان کی غرض یہ ہے کہ نجات کے واسطے نفس، مستقل ہوکر بتدریج اعلیٰ منازل خیالات کی جانب ثابت قدم رہے یوں کہ بدمیلان آہستہ آہستہ کمزور ہوجائیں اور آخرکار بالکل فنا ہوجائیں۔ بیرونی پاکی وضو سے اور باطنی ذہن کی صفائی، نفسی قناعت، گرمی وسردی کی تکالیف کی برداشت، جسم کو ساکت رکھنا، گفتگو میں خامشی اختیار کرنا، غور وفکر سے کام لینا، ایشور کا دھیان کرنا یہ سب کے سب نیم नियम کہلاتی ہیں۔''

ہم سب جانتے ہیں کہ ہندستانی فکر، فلسفے اور تہذیبی اقدار کی تشکیل میں ویدانت کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ ویدانت کی روشنی میں شنکر آچاریہ نے تمام مظاہر عالم کو مایا جال کہا ہے۔ غالب کی زبان میں:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

دنیاوی ظاہری صورتوں کا وقوف، گیان یا علم یا معرفت کے حصول کے ساتھ ہی خود بخود ختم ہوجاتا ہے۔ روح، صداقت کا ادراک اسی وقت کرسکتی ہے جب نفسِ انسانی تمام

دنیاوی اور نفسانی خواہشات و آلائشوں سے پاک وصاف ہو جائے۔ اسی طرح عالمِ موجودات کسی حقیقی وجود کا حامل نہیں ہے اور انسانی انا بھی محض تخیل کی فریب کاری اور کرشمہ سازی کا نتیجہ ہے اور جو تمام آلام و مصائب کی بنیاد ہے۔ اگر چہ اسلامی تصوف عالم کو معدوم نہیں مانتا کیونکہ انسان ہو یا عالم دونوں ہی عینِ حق اور مظہرِ حق ہیں۔ تاہم اردو شاعری کے بنیادی کردار نے جن تصورات سے تشکیل پائی ہے ان میں مقتدرہ اور راسخیت کا کوئی گزر نہیں بلکہ ایک راہ اس بے لوثی کی طرف جاتی ہے جہاں ساری ملتیں ایک دوسرے میں حل ہو کر اجزائے ایماں کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ اردو اور اردو شاعری کا سیکولر مزاج، مذہبی یا مسلکی تنگ نظری کو مسترد کر کے ایک ایسے وسیع تر تصور کے امکان کو روشن کرتا ہے جس کی پہچان ہی اس کے بے نیازانہ اور وسیع المشرب طرزِ عمل سے قائم ہوتی ہے:

کس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم ہے کیا احرام
کوچے کے اس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا

(میر تقی میر)

ٹک دیکھ صنم خانۂ عشق آن کر اے شیخ
جوں شمعِ حرم رنگ جھمکتا ہے بتاں کا

غرض کفر سے کچھ نہ دیں سے مطلب
تماشائے دیر و حرم دیکھتے ہیں

(سودا)

بستے ہیں ترے سائے میں سب شیخ و برہمن
آباد ہے تجھ سے ہی گھر دیر و حرم کا
مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا
ہم سبھی مہمان تھے واں، تو ہی صاحب خانہ تھا

(میر درد)

وفاداری بہ شرطِ استواری اصلِ ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

(غالب)

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو، مدرسہ ہو، کوئی خانقاہ ہو

غالب کے متذکرہ بالا آخری شعر کے ضمن میں علی دانش نے لکھا ہے کہ ''غالب کی شخصیت میں اجتماعی معاشرت کا رچاؤ تھا... مرزا بہت وسیع النظر انسان تھے۔ ہندوستانی معاشرت بہت سے مذاہب کی عبادات اور نظریات، بہت سے بیرونِ ممالک سے آنے والے افراد کے رسم و رواج، پرانے قدیمی باشندوں کے طرزِ زندگی، مختلف علاقائی زبانوں کے ثقافتی اظہارات اور کثیر القومی بود و باش کے اجتماعی رنگوں میں رنگی ہوئی تھی... غالب اس شعر میں وطن کی محبت سے سرشار نظر آتے ہیں اور بتانا چاہتے ہیں کہ ملک چھن جانے کے بعد انسان اس قدر بے آبرو، دربدر اور بے توقیر ہو جاتا ہے کہ اس کے لیے دکھ اور اذیت ہی اذیت باقی رہ جاتی ہے۔ میکدہ ایک استعارہ ہے خوشی کا، محبت کا، سکھ اور چین کا، آرام اور آسائش کا، شراب میکدے ہی میں لطف پہنچاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہر چیز کی ایک Curtural value ثقافتی پہچان ہوتی ہے۔'' علی دانش ایک پاکستانی ادیب ہیں انھوں نے 'ہجرت' کے تصور کو ذہن میں رکھتے ہوئے مشکور حسین یاد کے مضمون 'ہجرت کا جدید ترین تصور' کے جواب میں محولہ بالا وضاحت کی ہے۔ ان کا اصرار غالب کے اس وطنیت، قومیت اور کثیر القومی ثقافتی تصور پر تھا جو اردو شاعری میں ایک مستقل عنوان کا حکم رکھتا ہے اور راست یا ناراست، استعاراتی یا مجازی زبان میں دکنی سے لے کر موجودہ عہد کے اکثر شعرا نے جسے اپنا کلمہ بنایا ہے۔

OO

ہندوستانی تہذیب کی اساس جس فلسفہ و فکر اور مذہبی شعار پر استوار ہے۔ اس کا ایک نمایاں اور روشن پہلو دگریت Altruism اور باہمی رفاقت اور ہم دمی Togetherness سے

متشکل ہوتا ہے۔ اردو شاعری میں حسن و عشق اور رندی و قلندری کی طرف جو میلان ہے اور جو اس کی گھٹی میں پڑا ہوا ہے اسے محض شاعری کے طور پر اخذ نہیں کرنا چاہیے۔ ایک سطح پر پہنچ کر یہ از خود ایک پیغام Message کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اگر چہ اس میلان کی جڑیں ایران و عجم اور وسطِ ایشیا کی فکری نظامات اور شعری مضامین کی روایت میں گہری چلی گئی ہیں، تاہم ہندوستانی تہذیبی فضا میں اسے اس بنیاد پر پروان چڑھنے کا موقعہ ملا کہ یہاں پہلے ہی سے اخلاقیات کا وہ نظریہ ذہنوں میں رچا بسا ہوا تھا جس کی رو سے عمل کی اخلاقی قدر و قیمت کا معیار و میزان صرف بشر دوستی ہے۔ داخلی غواصی یا گیان دھیان میں مشغول ہونے کے معنی یہ نہیں تھے کہ انائے دیگر ہی سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسان اپنی خود نہاد انا کے خول سے باہر نکل کر جو کچھ ہے وہ اپنے لیے ہے کے بجائے زندگی برائے دیگراں کے نظریے پر ترجیح دے اور دوسروں کے فلاح و بہبود کے کام آئے۔ شری رام کا انسانی رشتوں کے تحفظ اور پاس داریِ عہد کے لیے جنگل کی سخت ترین زندگی کو قبول کر لینا یا امام الشہدا حضرت امام حسین کا ایک عظیم مقصد کے لیے جانِ عزیز قربان کر دینا کوئی معمولی واقعات نہیں ہیں بلکہ ان میں Archetypes اور ایلیوژن کا ایک جہان چھپا ہوا ہے۔

OO

جہاں تک تصورِ عشق کا تعلق ہے قدیم شعرائے دکن سے لے کر دورِ جدید تک اِس میں معنی کے کئی نئے رنگ شامل ہوتے گئے۔ بعض دکنی شعرا بنیادی طور پر یعنی عملاً متصوفانہ روایت کے پیروکار بھی تھے۔ ان کی ذہنی تربیت بھی اپنے عہد کی خانقاہوں میں ہوئی تھی۔ اس لیے متصوفانہ جذبوں کی ادائیگی میں ان کے اندر کی آواز کو صاف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ قلی قطب شاہ، حسن شوقی، شاہی اور نصرتی کے یہاں عشق کے حقیقی رنگ پر مجازی رنگ کا غلبہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی شاعری متصوفانہ روایت اور جذبوں سے قطعاً مبرّیٰ ہے بلکہ کہیں کہیں دونوں اس طور پر یکجا ہو گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن مجازی رنگ کی جو صورت ہے اسے ہندوستانی شعر و فکر کی فضا کا لازمی نتیجہ کہنا درست ہوگا جس میں مادّیت اور روحانیت شیر و شکر بھی ہیں اور کبھی

کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک دوسرے سے بُعد بھی رکھتے ہیں۔تصورِ عشق جو بھرتری ہری، امرو، کالی داس اور وِدّیا پتی کی شاعری اور بارہ ماسوں میں دستیاب ہے اس میں حقیقت و مجاز میں بُعد بھی ہے اور کہیں کہیں وہ یک جائی کا تاثر بھی فراہم کرتا ہے۔کم و بیش یہی صورت ہمارے اکثر شعرا کے کلام میں کچھ اس طرح در آئی ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہے۔

ہمارے قدیم ترین غزل گو شاعر قلی قطب شاہ کے یہ کلمات کچھ اسی قسم کی کیفیت کے مظہر ہیں:

سب اختیار میرا، تج ہات ہے پیارا
جس حال سوں رکھے گا ہے او خوشی ہمارا

نیناں انجھوں سوں دھوں پگ، اَپ پلک سوں جھاڑوں
جے کوئی خبر سو لیاوے مکھ پھول کا تمہارا

بتخانہ نین تیرے ہو ریت نین کیا پتلیاں
مجھ نین ہیں پجاری، پوجا ادھاں ہمارا

مطلع میں جبر و قدر یا جبر و اختیار کی طرف اشارہ ہے جو ہمارے ذہنوں کو ایک ایسے مابعدالطبیعیاتی مسئلے کی طرف منعطف کرتا ہے جسے اردو شاعری میں ایک مستقل مضمون کی حیثیت حاصل ہے۔دوسرے شعر میں صنم تراشی کی صورت ہے یہاں محبوبِ حقیقی، محبوبِ مجازی میں بدل گیا ہے۔نین، پگ، پلک، مکھ اور پھر نینوں کے لیے بت خانے کی تمثیل پھر پتلیوں کے لیے بتوں کا استعارہ گویا شاعر یا عاشق جس کا سجدہ گزار ہے وہ معشوق ایک انسانی پیکر ہی نہیں رکھتا بلکہ انسانی صفات سے بھی متصف ہے۔ہم ان اشعار کو بڑی آسانی اور تھوڑی بہت تاویل کے ساتھ مجازی مفہوم کا آب و رنگ دے سکتے ہیں۔قلی قطب شاہ سے قبل فخر دین نظامی کی مثنوی 'کدم راؤ پدم راؤ' اسطور سازی کا پہلا مرقع ہے جو کالرج کے لفظوں میں Suspension of disbelief یعنی عدم تعین کو کچھ دیر کے لیے معطل کرنے کا تقاضہ کرتا ہے۔جس میں سارے کردار، سارے واقعات کی بنّت اور ساری فضا محیر العقول ہے اور جو پہلی نظر ہی میں ہماری توجہ کو ہندوستانی روایت، ہندوستانی معاشرت اور ہندوستانی تہذیب کی طرف مائل کر دیتی ہے۔اس کا انجام بھی طربیے پر

ہوتا ہے جس سے سنسکرت ڈرامہ اور شاعری کی ایک عمومی شناخت وابستہ ہے۔ قلی قطب شاہ وہ پہلا شاعر ہے جس نے پہلی مرتبہ ہندوستانی موسموں، تہواروں اور رسومات، کو نظم ہی نہیں کیا بلکہ اپنے طرز زندگی میں بھی مقامی بود و باش اختیار کر کے ایک ایسی روایت کی بنیاد رکھی جس کے ہلکے اور گہرے رنگ میں لکھنؤ اور دہلی کے کئی فرماں روا رنگے ہوئے تھے۔

OO

قلی قطب شاہ اپنے محل میں عید اور شب برات جیسے مسلم تہواروں کے ساتھ دسہرہ، دیوالی اور بسنت جیسے رنگیلے موسم کا جشن بھی بڑے ذوق وشوق سے مناتا تھا۔ ایک نظم میں وہ ان لفظوں میں بسنت کھیلنے کی بات کرتا ہے:

بسنت کھیلیں عشق کی، آ پیارا
تمھیں ہیں چاند میں ہوں جوں ستارا
بسنت کھیلیں ہمن ہور ساجناں یوں
کہ آسماں رنگ شفق پایا ہے سارا
بنی صدقے بسنت کھیلیا قطب شاہ
رنگیلا ہور پیا، ترلوک سارا

قلی قطب شاہ کی طبیعت کی رنگینی، اس کے مزاج کی آزادروی، اس کی خوش باشی اور عاشق مزاجی اس کے حرکت وعمل ہی سے نہیں اس کی شاعری سے بھی پوری طرح عیاں ہے۔ اپنی شاعری میں وہ ایک سراپا عاشق کے طور پر ابھرتا ہے جس کا کلمہ محبت ہے اور عقیدہ حسن پرستی، ولی کی غزلوں میں یہی لَے ایک مہذّب پیرایہ اختیار کر لیتی ہے اور سراج اور نگ آبادی کی غزل میں یہ لَے اور شدید ہو جاتی ہے جو گمبھیر بھی ہے اور حد درجہ شائستہ بھی۔

سراج کا محبوب حقیقی بھی ہے اور مجازی بھی۔ وہ ایک انسانی رنگ وروپ بھی رکھتا ہے جس کے لیے ان کے اندر وہی تڑپ وہی جاں سوزی اور وہی بے اختیاری ہے جن سے کوئی عاشق وفا پیشہ عالمِ فراق گزرتا ہے۔ یہ فراق معبودِ حقیقی سے دوری کا استعارہ بھی ہے:

دل مرا خوں پذیر غم ہے سراج
ہجر کی آگ کا سمندر ہے

تڑپناں، تلملاناں، غم میں جلنا خاک ہوجانا
یہی ہے افتخار اپناں، یہی ہے اعتبار اپناں

OO

شمالی ہندوستان میں سب سے پہلے ہماری نظر افضل جھنجھانوی/ پانی پتی پر پڑتی ہے جس کا بارہ ماسہ' بکٹ کہانی' کے نام سے مشہور ہے جو غالباً سترھویں صدی کے نصف اوّل میں تصنیف ہوئی تھی۔ بارہ ماسے کی روایت کے سرے قدیم سنسکرت شاعری سے ملتے ہیں۔ اردو میں اکرم قطبی روہتکی نے بکرم سموت کے مطابق تیرہ ماسہ لکھا تھا۔ افضل کے علاوہ عبدالولی عزلت سورتی کا بارہ ماسہ اور ہندوستانی راگ راگنیوں کی تشریح پر مبنی ان کی مثنوی 'راگ مالا' اپنی نوعیت کی ایک منفرد نظم ہے۔ عزلت کے علاوہ جوہری، وحشت، اور عبداللہ انصاری وغیرہ میں بھی ان کیفیات کا بیان ہے جن سے کوئی برہ کی ماری ماہ بہ ماہ گزرتی ہے۔

افضل کا بارہ ماسہ مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ یہاں مثال کے طور پر اس بارہ ماسے کا وہ حصہ پیش ہے جس میں برسات کا مہینہ ایک برہ کی ماری کے تن بدن میں آگ لگا دیتا ہے:

رسیدہ برسرم ہنگامِ برسات — سجن پردیس ہیں ہیہات ہیہات
چڑھا ساون، بجا مارو نقارہ — سجن بِن کون ہے، ساتھ ہمارا
گھٹا کاری چہاروں اور چھائی — برہ کی فوج نے کینی چڑھائی
پپیہا پیو پیو نس دن پکارے — پکارے دادُر و جھینگر جھنگارے
ارے جب کوک کوئل نے سنائی — تمامی تن بدن میں آگ لگائی
اندھیری رات جگنو جگمگاتا — اری جلتی کے اوپر پھوس لاتا
بھرے جل تل، بھیا سرسبز عالم — رہا جل، وصل کا سوکھا نہالم
ہنڈولے چڑھ رہیں سب نارپیوسنگ — حسد کی آگ نے جارا مرا انگ

چلا ساون مگر ساجن نہ آئے
اری کن دیتوں نے ٹونے چلائے

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ عربی، فارسی کیا وسطِ ایشیا کی کسی زبان میں برہ کی ماری عورت کی ان جذباتی کیفیتوں کو عورت کی زبان سے ادا کرنے کی کسی روایت کا پتہ نہیں چلتا جو اس کے تن من کو جلائے دیتی ہے۔ موسموں کی تبدیلی کے ساتھ ان کی جذباتی کیفیات بھی بدلتی رہتی ہیں۔ ہر موسم کی کیفیت دوسرے موسم کی کیفیت سے مختلف بھی ہے اور اپنا جواز بھی رکھتی ہے۔ برسات کے موسم میں پانی برستا ہے لیکن پانی برہ کی ماری کے تن بدن میں لگی ہوئی آگ کو بجھانے کے بجائے اور بھڑکا دیتا ہے۔ محولہ بالا اقتباس میں بھی ایک برہ کی ماری عورت کی جذباتی حالت کی مرقع کشی کی گئی ہے۔ اس میں جو زبان استعمال کی گئی ہے اس میں خاصا ستھرا پن ہے۔ اپنے زمانے کی عام بول چال کی زبان کے رنگ ورس نے اس کی تاثیر کو دوبالا کر دیا ہے۔ اسی باعث روانی، بے تکلفی اور معصومیت کے جوہر سے یہ متصف ہے۔ کہیں کہیں فارسی لفظیات کا پیوند اس طور پر چست بیٹھا ہے کہ یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ یہاں یک لخت کوئی فارسی لفظ آ گیا ہے یا فارسی ترکیب کے استعمال کے باعث وہ مصرعے کی مجموعی لسانی ترکیب میں کسی اجنبی احساس سے دوچار کرا رہا ہے، جیسے رسیدہ برسرم ہنگام برسات، ہیہات (برہ کی) فوج، تمامی تن بدن، سرسبز عالم، وصل (کا سوکھا) نہالم، وغیرہ کی مثالیں اس عہد کی شعری زبان کو سمجھنے کے لیے ہی کافی نہیں ہیں بلکہ اس عہد کے تہذیبی اور معاشرتی مضمرات کا بھی آئینہ ہیں۔

OO

ہندوستانی تہذیب و معاشرت کے ہزار رنگ اگر دیکھنے ہیں تو ہماری مثنویاں اس کی نمایاں مثال ہیں۔ ہجر و وصل کی کیفیات، بناؤ سنگار کی جزئیات، باغ یا کسی عمارت یا کسی بارات و جلوس یا مختلف تقریبات کی تفصیلات کو بیان کرنے میں قادرالکلامی کا زور اور شعری اہلیت کا خروش اپنی جگہ ہے، اسے زیادہ 'پرکار' موثر اور شدید بنایا ہے ان الفاظ و مصطلحات نے جن میں ایرانی رنگ کے مقابلے پر ہندی رسوم و رواج کا رنگ چوکھا ہے۔ یہاں 'سحرالبیان' کے اس حصے کی مثال پیش

ہے جب نجم النساء بدر منیر کو سنگھار کے لیے تیار کرتی ہے۔ بدرِ منیر نہیں چاہتی کہ بے نظیر کے ہجر میں سولہ سنگھار کرے۔ پھر بھی دل ہی دل میں وہ سجنے سنورنے کی آرزومند بھی ہے کیونکہ اسے بے نظیر کے واپس لوٹنے کی امید ہے۔ اب اس کے سجنے سنورنے کی یہ تفصیلات دیکھیں۔ بدر منیر کا سنگھار کیا ہو رہا ہے۔ پورا منظر نامہ رنگ و نور سے معمور ہو گیا ہے۔ جس طرح ہمارے شعرا نے سراپائی نظموں میں کمال فن دکھانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔ اسی طرح مثنوی نگاروں نے صورتِ حال کے ایک ایک جُز کی جو مرقع کشی کی ہے وہ محض توضیحی بیان نہیں ہیں بلکہ ان کا درجہ واقعے کے تناظر میں ایک حرکت آفریں باب کا ہے:

نہا دھو کے اس روز ایسی بنی — کہ دو دن کی سچ مچ ہو جیسی بَنی
وہ مکھڑے کا عالم، وہ کنگھی کا رنگ — شب ماہ ہو دیکھ کر جس کو دنگ
وہ مسّی اور اُس کے لبِ لعل فام — سوادِ دیارِ بدخشاں کی شام
لکھوٹا وہ پانوں کی مسّی کے ساتھ — کہ جوں دامنِ شب، شفق کے ہو ہاتھ
وہ پشواز ایک ڈانک کی جگ مگی — ستاروں کی تھی آنکھ جس پر لگی
اور اک اوڑھنی جالی مقیش کی — پڑی چاندنی سی یہ عیش کی
جو دیکھے وہ انگیا جواہر نگار — فرشتہ ملے ہاتھ بے اختیار
وہ باریک کرتی مثال ہوا — عیاں مو بہ مو، جس سے تن کی صفا
ڈھلک سرخ نیفے کی ابھری ہوئی — گلابی سی گرد اک تہ دی ہوئی
جھلک پائجامے کی دامن سے یوں — کہ روشن ہو فانوس میں شمع جوں
مغرق زری کا وہ شلوار بند — ثریا سے تابندگی میں دو چند
بھری مانگ موتی سے جلوہ کُناں — نمایاں شبِ تیرہ میں کہکشاں
وہ ماتھے پہ بینے کی اُس کے جھلک — سحر چاند تاروں کی جیسے چمک
ہوس ہو نہ، دیکھ اُس کے زیور کو پھر — کہے تو کہ ٹیکا تھا سب اس کے سر
وہ بالے کی تابندگی زیرِ گوش — جسے دیکھ اُڑ جائیں بجلی کے ہوش

وہ موتی کے مالے لٹکتے ہوئے رہیں دل جہاں سر پٹکتے ہوئے
وہ بھُج بند بازو کے اور نورتن کہ جوں گل سے ہو شاخ زیبِ چمن
وہ پہنچی زمرد کی اور دست بند نزاکت میں تھی شاخِ گل سے دوچند
وہ مینے کے پانو میں چھلّے تھے گُل کہ آنکھوں سے دل اُن پہ کھاتے تھے کل

کیا اس طرح کا جب اس نے سنگار
ہوئے مہر و مہِ اس کے منہ پر نثار

OO

شاعر یہاں جس بدر منیر کے سنگھار کی تفصیلات بیان کر رہا ہے، وہ خالص تخیلاتی اور داستانی پیکر ہونے کے باوجود ساری مشابہتوں میں ارضی اور مقامی رنگ و روپ کا حامل ہے۔ پان سے ہونٹوں کا سرخ ہونا، اس پر مسّی کا شام رنگ، نگینوں سے آراستہ گھیر دار لہنگا جو ہندوستانی پہناوا ہے شاعر نے اسے پشواز کا نام دیا ہے، اوڑھنی اور اس پر مقیش کی جالی، جواہر نگار انگیا یا باریک کرتی جس سے بدن کا ایک ایک مسام جھلک رہا ہے۔ زری کے تاروں سے بنا ہوا شلوار بند، مانگ کا موتیوں سے بھرا ہونا، پیشانی پر بینا (جھومر) اور ٹیکا، بازو بند، نورتن، دست بند، پاؤں کے وہ چھلّے جن میں مینا کا کام ہے۔ یہ سارے زیور اور دلہن کی طرح بدرِ منیر کو جس طرح آراستہ کیا گیا ہے یہ تمام چیزیں ہندوستانی رسم و رواج اور معمولاتِ زندگی ہی کی پیش روی کر رہی ہیں۔

دیا شنکر نسیم کی مثنوی 'گلزار نسیم' ایک اسطور ساز انہ کارنامہ ہے۔ یوں بھی نسیم کے ذہن کو بت سازی میں کمال حاصل تھا۔ ان کی مشابہتوں میں ٹھوس پن ہے۔ جو بہت جلد گونا گوں پیکروں کا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔ یوں تو ان مشابہتوں میں بصارت کا تفاعل جا بجا کئی صورتیں تشکیل دیتا ہے لیکن وہ کسی صرف ایک حس ہی کو بروئے کار نہیں لائے ہیں۔ ان کے بتخانۂ چیں میں تقریباً ہر حس سرگرم کار نظر آتی ہے۔

تاج الملوک جب صحرائے طلسم سے گزرتا ہے تو طرح طرح کے مراحل اور مصائب سے اسے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ راستے میں رات ہوجاتی ہے وہ جانوروں کے خوف سے ایک درخت پر چڑھ کر بیٹھ جاتا ہے۔ یکا یک ایک عظیم الجثہ اژدہا، بلائے ناگہانی کے طور پر نمودار ہوتا ہے۔ وہ پھنکار کر اپنے منہ سے سانپ نکالتا ہے۔ سانپ اپنے منہ سے مَن اگلتا ہے۔ اژدہا اور سانپ اسی جگہ رات گزارتے ہیں صبح سانپ پھر اپنے منہ میں مَن کو ڈال لیتا ہے اور اژدہا اس سانپ کو جسے اس نے رات میں اگلا تھا۔ شہزادے نے چاہا کہ کسی طرح یہ مَن جو کہ ایک نایاب چیز ہے اس کے ہاتھ لگ جائے لیکن یہ ممکن نہ تھا۔ پھر بھی اسے ایک ترکیب سوجھی۔ وہ گایوں کا تازہ گوبر لے کر اسی درخت پر چھپ کے بیٹھ جاتا ہے۔ جب روز کی طرح اژدہا، سانپ کو اپنے منہ سے نکالتا ہے اور سانپ شعلے کی طرح چمکتا ہوا من اگلتا ہے تب ہی شہزادہ تاج الملوک وہ تازہ گوبر اُس من پر پھینک دیتا ہے جس کے باعث یک لخت چاروں طرف گہری تاریکی پھیل جاتی ہے۔ اژدہا اور سانپ مَن ڈھونڈتے رہ جاتے ہیں۔ اس کے بعد شہزادے کا دو پرندوں کی رازدارانہ گفتگو سننا اور طلسمی حوض میں غوطہ لگا کر توتا بن جانا، پھر لال پھل کو کھا کر دوبارہ انسان کا روپ پا لینا، دشمن کو زیر کرنے کے لیے سبز پھل کو اپنے پاس رکھ لینا۔ اس درخت کی چھال کو چھیل کر ایسی ٹوپی بنا لینا جس کو پہن کر آدمی غائب ہوسکتا ہے۔ اِدھر اُدھر اس کا پرندوں کی طرح اڑنا۔ اپنی ران کو چیر کر اس میں من کو چھپا لینا۔ مرد سے عورت اور پھر عورت سے مرد بن جانا۔ دیووں سے روح افزا پری کو چھڑا لینا۔ یہ تمام واقعات دیومالائی نوعیت کے ہیں جن کی اساس سراسر ہندوستانی اساطیر پر ہے۔

رشید حسن خاں نے گلزار نسیم کی اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''گل بکاؤلی کے قصے کی اصل کچھ بھی ہو اور اِس میں حقیقت اور افسانے کے اجزا کا تناسب جو بھی ہو، یہ واقعہ ہے کہ 'ہند ایرانی' داستانی سلسلے کے اِس مختصر قصے نے بہت شہرت پائی۔ ایسی داستانوں یا داستانی قصوں کا اچھا خاصا ذخیرہ ہے جن میں ہند ایرانی (یا دوسرے لفظوں میں ہندو مسلم عقائد، افکار اور تہذیبی مظاہر) گھُل مِل گئے

ہیں۔عطرِ مجموعہ شاید اسی کو کہا جائے گا۔ پریاں ہوں کہ دیو، جادوگر ہوں یا حکما، طلسمات کا شہر ہو یا آدمیوں کی بستی، پورب کا ایک شہنشاہ ہو یا کہیں کا کوئی شہزادہ، ان سب کے رہن سہن اور رسم و رواج میں وہ سارے اجزا مخلوط نظر آئیں گے جو ہندوستان کی طویل الذیل اور کثیر الجہات ہند ایرانی معاشرت کی پیداوار ہیں۔گل بکاؤلی کے نام سے مشہور یہ قصہ بھی اسی ہند ایرانی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔''

OO

نسیم ہی نہیں انشا' اور مختلف اندر سبھاؤں میں ہندو صنمیات کے یا تو کرداروں ہی کو اخذ کرلیا گیا ہے یا ان کی بنیاد پر نئے اسطور گڑھ لیے گئے ہیں۔گوپی چند نارنگ نے بڑی تفصیل اور تحقیق کے ساتھ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ ان اردو مثنویوں کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔

واجد علی شاہ کی عیش ونشاط کی محفلوں کے بارے میں ہم سب ہی واقف ہیں۔قیصر باغ کے میلوں میں وہ خود کنھیا بنتے تھے آس پاس گوپیوں کا جمگھٹ ہوتا تھا، کبھی وہ جوگی کا روپ بھی دھارن کر لیتے تھے۔کہا جاتا ہے کہ موتیوں کو جلا کر بھبھوت بنائی جاتی تھی۔شہر کے تماشہ بینوں کے لیے یہ لازمی تھا کہ گیروے کپڑے پہن کر آئیں بقول شرر''اسّی اسّی سال کے بڈھے بھی ثنگرفی کپڑے پہن کر چھیلا بن جاتے اور بادشاہ کی جوانی کے بادۂ طرب سے اپنے بڑھاپے کا جام بھر لیتے۔''

محمد حسن نے اودھ میں اردو ادب کے تہذیبی اور فکری پس منظر کے تعلق سے یہ بھی لکھا ہے کہ:

''ہندوؤں سے معاملت کی تصویریں اس دور میں بہت ہیں۔ادب میں بھی اور تاریخ میں بھی... لیکن قطعی اہمیت اس اثر ونفوذ کی ہے جو ہندو صنمیات اور دیومالا کے قصوں اور تلمیحوں کی بدولت شعر وادب میں داخل ہوا اور ہندو تقریبات، تہوار اور رسوم جو اس دور میں ہندو مسلمانو ں ہی میں نہیں' سرکاری اور درباری معمولات میں شامل ہوگئیں۔حد یہ ہے کہ قصوں میں دَر آئیں اور شعر وشاعری ہی کا نہیں نثری قصوں اور تمثیلوں کا حصہ بن گئیں۔رانی کیتکی ہو یا اندر سبھا' مثنوی گلزار نسیم ہو یا رادھا کنھیا کا قصہ' سب میں ہندو عقائد و رسوم کی کارفرمائی ہے۔حالانکہ ان سب کو مذہبی اور دھارمک کے بجائے تہذیبی اور تمدنی رنگ سے برتا گیا ہے۔''

یوں تو اردو شاعری میں حسن و عشق کے موضوع کی حیثیت ایک مرغوب اور حاوی موضوع کی ہے لیکن استعارے کی زبان میں کہا جائے تو اسے مجازی کا نام دیا جاتا رہا ہے۔ ہمارے تذکرہ نگاروں نے بھی بالعموم یہی شیوہ اختیار کیا۔

OO

ہمارے مرثیوں میں انسانی رشتوں کے تقدس اور اعلیٰ ترین انسانی اقدار پر مبنی جذبوں کو زبان دی گئی ہے۔ان میں جو ماحول سازی کی گئی ہے اس پر مقامیت کی چھاپ اتنی گہری ہے کہ مرثیہ سنتے یا پڑھتے ہوئے ایک لمحہ ایسا آتا ہے کہ ہمیں یہ بھی یاد نہیں رہتا کہ اس عظیم سانحے کا جائے وقوع یہاں سے ہزارہا میل دوری پر ہے اور یہ کہ ان مرثیوں میں بعض چیزیں قبل التاریخ Anachronism کا درجہ رکھتی ہیں۔گذشتہ صدیوں میں اس تدبیر کو ایک فنی صنعت کے طور پر کئی ادیب اخذ کرتے رہے ہیں۔جیسے چاسر نے یونانی ہیروؤں کو قرونِ وسطیٰ کے عیسائی مجاہدین میں بدل دیا۔اسی طرح قرونِ وسطیٰ کے فن کاروں نے خانوادۂ مسیح کو اپنی اصل شکل میں پیش نہیں کیا بلکہ ان پر اپنے عہد کا لباس زیبِ تن کیا۔گو کہ دونوں زمانوں کے مابین صدیوں کا تفاوت ہے۔اردو مرثیوں میں مقامی تہذیبی رسومات، محاورات، مقبول عام خواتین کے ملبوسات اور ان کے بے تکلف اور بے ساختہ جذباتی اعمال کو جس طور پر نمائندگی دی گئی ہے، اسی میں وسیع تر تاثیر کا راز بھی پنہاں ہے۔

اب ذرا یہ رقت انگیز منظر دیکھیں۔جب اہل بیت کوفے کے لیے روانہ ہونے والے ہیں۔علی اصغر بیمار ہیں اور گرمی شدت کے ساتھ پڑ رہی ہے۔سفر کی تیاری ہو چکی ہے۔حضرت زینب کے بیان اور ان کی باڈی لنگویج بتا رہی ہے کہ جیسے انھیں اس عظیم المیے کا قبل از وقوع عرفان ہو گیا ہے۔اس خانوادے کا ہر رکن اپنی قلب گاہ میں عجیب و غریب کشمکش اور کشاکش سے دوچار ہے۔جو واقعہ ہونے والا ہے وہ تو تاریخ انسانیت کا ایک بہت بڑا المیہ Great tragedy ایک سیاہ ترین باب ہے ہی لیکن اس کے قبل از وقوع لاشعوری اندیشوں کے باعث تمام عزیزوں کی جو جذباتی کیفیت ہے اس کی جس تخلیقی زبان اور جس طریق سے نقشہ کشی کی گئی ہے اس کے لیے خود کو مسمار کرنا پڑتا ہے۔دوری بھی قائم کرنی پڑتی ہے اور دوری کو مٹانا بھی پڑتا ہے۔ذہنی و جذباتی

موافقت بھی پیدا کرنی پڑتی ہے اور ذہنی و جذباتی موافقت سے بچنا بھی پڑتا ہے۔ انیس کو تخلیقی وفور کے لمحوں میں ان تمام چیزوں کا شدید احساس تھا جب ہی تو اس قسم کی صورتِ حال کی پیش کش میں دلچسپی کہیں پیدا نہیں ہو پائی ہے۔ ہر جزا ایک دوسرے جز کے ساتھ مربوط اور اٹوٹ ہے:

رخصت کرو ان کو کہ جو ہیں ملنے کو آئے کہہ دو، کوئی گہوارۂ اصغر کو بھی لائے
نادان سکینہ کہیں آنسو نہ بہائے جانے کی خبر میری نہ صغرا کہیں پائے
ڈر ہے کہیں گھبرا کے دم اس کا نہ نکل جائے
باتیں کرو ایسی کہ وہ بیمار بہل جائے

رخصت کو ابھی قبرِ پیمبر پہ ہے جانا کیا جانیے پھر ہو کہ نہ ہوئے مرا آنا
اماں کی لحد پر ہے ابھی اشک بہانا اس مرقدِ انور کو ہے آنکھوں سے لگانا
آخر تو لیے جاتی ہے تقدیر وطن سے
چلتے ہوئے ملنا ہے ابھی قبر حسن سے

سن کر یہ سخن، بانوے ناشاد پکاری میں لٹتی ہوں، کیسا سفر اور کیسی سواری
غش ہوگئی ہے فاطمہ صغرا مری پیاری یہ کس کے لیے کرتے ہیں سب گریہ وزاری
اب کس پہ میں اس صاحبِ آزار کو چھوڑوں
اس حال میں کس طرح سے بیمار کو چھوڑوں

ماں ہوں میں کلیجا نہیں سینے میں سنبھلتا صاحب! مرے دل کو ہے کوئی ہاتھوں سے ملتا
میں تو اسے لے چلتی، پہ کچھ بس نہیں چلتا رہ جائیں جو بہنیں بھی تو دل اس کا بہلتا
دروازے پہ تیار سواری تو کھڑی ہے
پر اب تو مجھے جان کی صغرا کی پڑی ہے

چلاتی تھی کبرا کہ بہن! آنکھیں تو کھولو! کہتی تھی سکینہ کو ذرا منہ سے تو بولو
ہم جاتے ہیں، تم اٹھ کے بغل گیر تو ہولو چھاتی سے لگو باپ کی، دل کھول کے رو لو
تم جس کی ہو شیدا وہ برادر نہ ملے گا
پھر گھر میں جو ڈھونڈوگی تو اکبر نہ ملے گا

ہشیار ہو، کیا صبح سے بے ہوش ہو خواہر! اصغر کو کرو پیار کلیجے سے لگا کر
چھاتی سے لگو اٹھ کے، کھڑی روتی ہیں مادر ہم روتے ہیں، دیکھو تو ذرا آنکھ اٹھا کر
افسوس اسی طور سے غفلت میں رہوگی
کیا آخری بابا کی زیارت نہ کرو گی

OO

اس سے قبل قلی قطب شاہ پر گفتگو ہو چکی ہے۔ قلی قطب شاہ کی روایت سے جن جن شعرا نے روشنی اخذ کی تھی اور اس روایت کو اپنے عہد کے معنی سے جوڑنے کی کوشش کی تھی ان میں عالم شاہ ثانی کے دو ہے، گیت اور نظمیں اور نظیر اکبر آبادی کی شاعری دو نمایاں سنگ ہائے میل ہیں۔ یہ سلسلہ بلا کسی توقف کے فراق گورکھپوری سے ہوتا ہوا عمیق حنفی، کمار پاشی، عنبر بہرائچی، صادق اور جینت کمار تک پہنچتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی ہمارے پہلے عوامی سے زیادہ ہجوم کے شاعر ہیں۔ میں نے کہیں لکھا ہے کہ نظیر نے غیر ارادی طور پر اجتماعی ضمیر سے ہم آہنگی کی روایت قائم کی تھی۔ اس روایت کے تخم ریزی تو بہت پہلے ہو چکی تھی لیکن آہستہ آہستہ ہماری فطری معصومیتوں پر تکلفات نے غلبہ اختیار کر لیا۔ ہندوستانی زبانوں میں اردو نے بڑی قوت کے ساتھ اس ہندو ایرانی تہذیبی اشتراک کو نیا تناظر عطا کیا ہے جو کبھی ماضیِ بعید میں آریوں کے ذریعے عمل میں آیا تھا۔ عرب و ایران ہمارے جمالیاتی ماخذ ضرور ہیں اور ان سے یقیناً زبان و ادب کو بڑی جلا ملی ہے مگر ملال اس بات کا ہے کہ ہم نے بہت جلد اپنے سانچے اور رخ متعین کر لیے۔ امیر خسرو اور قلی قطب شاہ سے لے کر کبیر اور جائسی تک جو روایتیں اپنی شکل بنا رہی تھیں ان میں ہندوی اساطیری ذخائر اور اوزان و آہنگ کے نظام سے اکتسابِ فیض کی مثالیں بیش از بیش تھیں۔ بعد ازاں اخذ و کسب کی یہ صورت زیادہ عرصے قائم نہ رہ سکی۔ ہم نے اپنے رخ اپنی بیش تر صورتوں میں ایران و عرب کی طرف موڑ کر اپنے پیروں تلے کی ذخار مٹی کے لمس سے صرفِ نظر کر لیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہم اپنی ہی جڑوں سے کٹتے چلے گئے۔ ہماری زبان شہروں اور قصبوں کی مہذب اور مقطع زبان ہو کر رہ گئی۔ جن شعرا نے اس کفر کو توڑنے میں اہم کردار ادا کیا ان میں نظیر اکبر آبادی کا کوئی مدِّ مقابل نہیں ہے۔ نظیر اکبر آبادی

ایک اعتبار سے اردو کے لوک شاعر ہیں۔ ان کے اظہار میں بے ساختگی، بلاخوفی، مقامیت اور سادہ پن ہے۔ اُن فلسفیانہ موشگافیوں اور لسانی پیچیدگیوں سے ان کا فن خالی ہے جن میں کہیں محض پینترے بازی کا شائبہ ہوتا ہے، کہیں دماغی کرتب بازی کا۔ اسی لیے لوک شاعری کی طرح نظیر کی شاعری بھی سادہ ہونے کے باوصف خیرہ کرنے کی زبردست صلاحیت رکھتی ہے۔

'زندگی جیسی جو کچھ ہے' اسی دھج میں اس کا استقبال کسی کے لیے جبر کا حکم رکھ سکتا ہے لیکن نظیر کے یہاں محض ایک کھیل تماشہ ہے۔ ہمیں نظیر کو ایک چیلنج کے طور پر قبول کرنا چاہیے جو ایک تیزی سے مدنیت میں ڈھلتے ہوئے اخلاق باختہ سماج میں ایک بوہیمین کے طور پر زندگی جینے کے درپے تھے۔ آگرے کی مقامی تہذیب و معاشرت میں جیسے سارا کا سارا ہندوستان سمٹ آیا ہے۔ ایک طرف ہندوستانی معاشرت کا طربیاتی پہلو انھیں بے حد خوش آتا ہے۔ جس میں یہاں کے وہ تمام میلے ٹھیلے تقریبات اور جلوس شامل ہیں جو زندگی کی اکتا دینے والی یکسانیت سے ہمیں چھٹکارا دلاتے ہیں۔ نظیر کی نظم ایک کارنیوال کا تاثر مہیا کرتی ہے۔ باختن کے لفظوں میں 'کارنیوال کا سیاق تنوعات سے معمور ہوتا ہے۔ کارنیوال میں ہم بغیر کسی خارجی یعنی سیاسی، اخلاقی یا مذہبی طاقت کے جبر سے پرے ایک آزاد فضا میں سانس لیتے ہیں، ہنستے اور قہقہے لگاتے ہیں۔ یعنی ہماری ذہنی اور اخلاقی آزادہ روی کی راہ میں کوئی دفتری یا ادارہ بندی مانع نہیں آتی۔ نظیر کے فن کو میں اسی معنی میں کارنیوال سازی کے نام سے موسوم کرتا ہوں۔ جس میں بڑی دھوم دھام، بڑا غل غپاڑہ، بڑا شور ہے۔ نظیر اصلاً ہجوم کا شاعر ہے اور ہجوم کے جمگھٹوں ہی میں اسے تفریح کے سارے سامان میسر آتے ہیں۔ یہی وہ طربیاتی پہلو ہے جو ہندوستانی کلچر کا ایک نمایاں نشان ہے۔ بلدیو سنگھ کا میلہ، آگرے کی تیراکی، کنکوے اور پتنگ، ریچھ کا بچہ، کھیل کود کنھیا جی کا، جنم کھنیا جی، ہولی (جس پر 10 نظمیں ہیں)، بسنت، بڑھاپا، برسات کی بہاریں، کورا برتن، عاشقوں کی بھنگ، طلسم وصال، دیدبازی، کبوتربازی وغیرہ وغیرہ نظموں کا ایک انبار ہے۔ جو گہرے گاڑھی نشاطیہ فضا اپنے جلو میں رکھتی ہیں۔ جہاں انھوں نے فنا، موت، زندگی کی بے ثباتی، انسانی سادہ

لوحی اور سالوسی، توکل، کلجگ، مفلسی اور خوشامد جیسے موضوعات کو حرفِ شعر بنایا ہے وہاں بھی وہ اپنے اظہار میں کسی تلخی کو حائل نہیں ہونے دیتے اور نہ کسی قدر کو فلسفیانہ آب و رنگ کے ساتھ پیش کرنے میں انھیں کوئی مزہ آتا ہے۔ جہاں رنگ رلیوں کی گنجائش زیادہ ہوتی ہے وہاں نظیر کا قلم جیسے ناچنے لگتا ہے پھر وہ ان کے قابو میں نہیں رہتا۔

انشا[1] جس طرح جوگی بنے تھے بلکہ جس طرح انھوں نے دھونی رمائی تھی نظیر نے یہ وطیرہ اختیار نہیں کیا لیکن عام فقیرانہ لباس ضرور زیب تن کیا تھا۔ گلے میں موٹے موٹے موتیوں کی مالا ضرور لٹکائے رہتے تھے۔ ہندوستانی عمومی مزاج میں قلندری اور بے نیازی کی جو جھلک پائی جاتی ہے۔ نظیر اسی کی ایک جیتی جاگتی مثال تھے۔ 'بلدیو جی کا میلہ' کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

کیا وہ دل بر کوئی نویلا ہے — ناتھ ہے اور کہیں وہ چیلا ہے
موتیا ہے چنبیلی بیلا ہے — بھیڑ انبوہ ہے اکیلا ہے
شہری قصباتی اور گنویلا ہے — زر اشرفی ہے پیسا دھیلا ہے
ایک کیا کیا وہ کھیل کھیلا ہے — بھیڑ ہی خلقتوں کا ریلا ہے

رنگ ہے روپ ہے جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

یہ جل ترنگ نے پھیلا دی آگ پانی پر — کہ جل کے گر پڑے خود میگھ راگ پانی پر
اِدھر تو گنگا، اُدھر جمنا بیچ تربینی — عجیب طرح کا ہے تیرتھ پراگ پانی پر
جو روپ تھا وہ کدارے کا بن گیا سارنگ — کہ چاندنی نے لگا دی ہے آگ پانی پر
ہے کہیں یار اور کہیں اغیار — کہیں عاشق ہے اور کہیں دل دار
کہیں بستی ہے اور کہیں گل زار — کہیں جنگل ہے اور کہیں بازار
وہی بھگتی ہے اور وہی اوتار — اُس کی لیلائیں کس سے ہوں اظہار
آپ آتا ہے دیکھنے کو بہار — آپ کہتا ہے یوں پکار پکار

رنگ ہے روپ ہے جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

ہے کہیں رام اور کہیں لچھمن　　کہیں کچھ مچھ ہے اور کہیں راون
کہیں باراہ کہیں مدن موہن　　کہیں بلدیو اور کہیں سیکشن
سب سروپوں میں ہیں اُسی کے جتن　　کہیں نرسنگھ ہے وہ نارائن
کہیں نکلا ہے سیر کو بَن بَن　　کہیں کہتا پھرے ہے یوں بَن بَن

رنگ ہے روپ ہے جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

آج میلے کا یاں جو ہے سامان　　آئے ہیں دور دور سے انسان
کوئی درشن کوئی دعائیں مان　　سب کی ہوتی ہیں مشکلیں آسان
ہر طرف کھل رہے گل و ریحان　　ہار بدّھی مٹھائی اور پکوان
بھیڑ، انبوہ، غل دُکان دکان　　اور یہی شور ہر گھڑی ہر آن

رنگ ہے روپ ہے جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

ہر طرف حسن کی پکاریں ہیں　　دلربا سو برن سنواریں ہیں
اک طرف نوبتیں جھنکاریں ہیں　　جھانج، مردنگ، راس دھاریں ہیں
کہیں عاشق نظارے ماریں ہیں　　سو نگاہوں کی جیت ہاریں ہیں
سیر ہے دید ہے بہاریں ہیں　　کرکے جے جے یہی پکاریں ہیں

رنگ ہے روپ ہے جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کہ بیسویں صدی کے جن شعرا پر ہماری نظر ٹھہرتی ہے اور جن کے ذہن و وجدان کی ترکیب میں ہندوستانی تہذیب کا جلال و جمال بھی شامل ہے۔ سنسکرت شعری جمالیات اور لوک شعری ورثے نے جن کے تخیل پر مہمیز کی ہے ان میں میراجی، فراق گورکھپوری اور عمیق حنفی کی بصیرتوں کی خاص اہمیت ہے۔ مجموعی طور پر فراق کی شاعری پر شرنگھار رس کی شاعری کا گہرا اثر ہے۔ ان کی تشبیہات میں وہی رنگارنگی اور وہی لمسی احساس اور وہی ٹھوس

پن پایا جاتا ہے جو شرنگھار رس کی شاعری کو لطیف ترین بنانے میں عمل آور ہوتا رہا ہے۔ فراق گورکھپوری نے فطرت کے مظاہر کو مابعد الطبیعیاتی رنگ بخشنے کی بھی کوشش کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے فراق کی شعری لسانیات اور اس کے اردو پن کی طرف توجہ دلاتے ہوئے لکھا ہے:

''ان کی شاعری نے اپنا رس جس کھڑی بولی کے واسطے سے پراکرتوں کی صدیوں پرانی روایت سے لیا تھا وہ فارسی جانتے تھے اور ان کے یہاں فارسی ترکیبوں کا خاصا استعمال ملتا ہے لیکن وہ کھڑی کے ٹھیٹھ ٹھاٹ اور اردو کے اردو پن پر جان دیتے تھے جو صدیوں کے تہذیبی لین دین اور لسانی اور تاریخی عمل سے وجود میں آیا۔''

فراق کی رباعی کی درج ذیل پہلی مثال میں شرنگھار رس کا رنگ و آہنگ شامل ہے اور دوسری مثال میں بارہ ماسہ کی شعری روایت رچی بسی ہے:

موتی کی کان رس کا ساگر ہے بدن
درپن آکاش کا سراسر ہے بدن
انگڑائی میں راج ہنس تولے ہوئے پر
یا دودھ بھرا مان سروَر ہے بدن

آنسو بھرے وہ نَینا رس کے
ساجن اے سکھی! تھے اپنے بس کے
یہ چاند کی رات یہ برہ کی پیڑا
جس طرح الٹ گئی ہو ناگن ڈس کے

گوپی چند نارنگ نے ایک جگہ لکھا ہے:

''ہندوستانی کلچر میں معرفت حق کے لیے خودی کو غیر خود میں جذب کر دینے کے تصورات پہلے سے موجود تھے۔ ہندستانی فنون لطیفہ سے تصدیق ہوتی ہے کہ ہندستانی ذہن نے جنسی محرکات کو اعتدال پر رکھنے کے لیے جنسی جذبے کی طرح طرح سے تقدیس کر دی تھی۔ ہندوستان میں یہ بات شروع ہی سے محسوس کر لی گئی تھی کہ شدید جنسی جبلت کسی قسم کے جبری اخلاق کی گرفت میں نہیں لائی جا سکتی۔ چنانچہ اس کے

جذباتی پہلو میں روحانیت کی آمیزش کر کے اسے اعلیٰ اور ارفع بنا دیا گیا ہے۔ مادیت اور روحانیت کا یہ امتزاج ہندو مذہب اور ہندستانی فنون لطیفہ کا بنیادی رمز ہے۔''

یہ بنیادی رمز فراق گورکھپوری کے یہاں نمایاں طور پر ابھرتا ہے۔

اردو شعرا میں کمار پاشی، عنبر بہرائچی اور صادق کے استثنا کے ساتھ عمیق حنفی سے زیادہ سنسکرت شاعری اور سنسکرت جمالیات اور ہندوستانی اساطیر کا مطالعہ غالباً کسی اور نے اس توجہ کے ساتھ نہیں کیا ہے۔ میراجی کے مذاقِ شعری کی تربیت میں سنسکرت جمالیات اور بھکتی تحریک ہی کا غلبہ تھا۔ عمیق حنفی نے ہندوستانی تہذیب اور اس کے مختلف پہلوؤں اور تشکیلی عناصر کے بارے میں اپنے کئی مضامین میں بڑے شد و مد کے ساتھ ذکر کیا ہے۔ انھیں اس امر کا شدید احساس تھا کہ کبیر، جائسی اور رس کھان، وغیرہ کی وہ شاعری جس کے انکُر فطرت کی کوکھ سے پھوٹے تھے اور جو انسانی بنیادی معصومیت کی مظہر ہے اسے ہم اپنی روایت کے سلسلے سے نہیں جوڑ سکے۔ یہ اردو لسانی تہذیب کا ایک نقصانِ عظیم ہے۔ عمیق حنفی کی شاعری کے بارے میں بہت پہلے میں نے یہ کہا تھا کہ 'وہی آزادہ روی، بلا تحفظی، خودگری و خودشکنی، سرکشی، عافیت کوشی، انتشار آگینی اور بے محابا پن جو فطرت کا خاصہ ہے۔ عمیق حنفی کی شخصیت اور اسلوبِ شعر کی بھی خاص پہچان ہے۔ عمیق حنفی کی نظم کی تہہ میں ایک طرح کی قبائلی سرکش روح موجزن دکھائی دیتی ہے۔ شاعری ان کی نظم کے پور پور سے پھوٹتی ہے۔ اُسی بلا تحفظی اور بے محابا پن کے ساتھ جیسے بیج کو پھوڑ کر کلّہ پھوٹتا ہے۔ یہاں میں ان کی اس نظم پر اپنی گفتگو ختم کرتا ہوں جس میں انھوں نے مشابہتوں سے جونت نئے پیکر خلق کیے ہیں اور جن میں بے ساختگی کا عنصر غالب ہے اور جو اردو شعری روایت کے تئیں نامانوس ہونے کے باوجود اردو شعری روایت میں پوری طرح یک جان ہو گئے ہیں اس لیے کہ یہ اردو زبان کی لوچدار اور لچکدار اہلیت ہے جو جذب و نفوس کے عمل میں کبھی بخل سے کام نہیں لیتی اور جن کی ترکیب میں ارضیت اور مادّیت کا گہرا آب و رنگ شامل ہے۔ غالباً ہمارے زمانوں میں عمیق حنفی سے زیادہ کسی اور شاعر نے اتنی تازہ کار، حواس انگیز، باصراتی لمسی اور تجسمی تشبیہات خلق نہیں کی ہیں۔ ان تشبیہات کی یہ صفات جن کا تعلق حواس انگیزی اور تجسمی سے ہے سنسکرت شاعری کا

روزمرہ رہا ہے۔ عمیق حنفی کی نظم کا عنوان ہے 'جنگل: ایک ہشت پہلو تصویر' سے یہ پوری طرح مترشح ہے:

شہر کے آرے چلاتے، بے سُرے، بدرنگ، شور وغل سے دور
پاک رنگوں کا صنم آباد
پاک آوازوں کا اک گندھرولوک
شہر والوں میں ہے جنگل جس کا نام
صبح جس کی ایک ارژنگ اور البم جس کی شام

وہ لچکتی فصل کے پہلو میں کہنی مار کر کلکاریاں بھرتی ہوا
جھن جھنا اٹھتے ہیں موٹے، چم چماتے تار
ٹیپ پر جاتی ہے بل کھاتی ہوئی آواز
چھڑ گئی ہو دور جیسے جل ترنگ
دوڑتی ہے سن سنی ایسی امنگ
جیسے پانی میں ہزاروں مچھلیاں اک ساتھ کودیں اور چادر چیر جائیں
جیسے پکے کام والی ساڑیاں لہرائیں، سرسرائیں
کن کنائیں جیسے ہنسوں کے ہجوم
گن گنائیں سرمدی نغمے نجوم

وہ سنہری چولیوں میں کسمساتے، گول، ابھرے، سانولے ٹیلے
گول، ابھرے، سانولے ٹیلے سنہری، تنگ، روشن چولیاں
کسمساتے، گول، ابھرے سانولے گدرائے بھاری سخت ٹیلے
وہ سنہرے پن کو یاں واں پھاڑ کر خود پھٹ پڑا ہے شیام رنگ
بار سے ہے چاک چولی جھانکتا ہے سانولی دھرتی کا انگ

(یاد آتا ہے یہاں تشبیہ کا سمراٹ کالی داس)
وہ کھجوروں کے درختوں کی قطار اندر قطار
ایک دم سیدھی، کھڑی سمبندھ ریکھائیں زمین و آسماں کے درمیان
آسمانی شامیانہ ان ستونوں کے سروں کو چھوڑ کر
بے ستوں گنبد سا خود لٹکا ہوا

آم کی ڈالوں پہ چکنے سبز پتے
سبز پتوں پر لٹکتی کیریاں
سبز ننھی کیریاں
رنگ، رس اور سواد کے خوابوں کی تعبیروں کے انکھوے کھل گئے

سبز پیلا سبز بھورا سبز کالا سبز زرّیں سبز نیلا
سبز سبز سبز سبز
سبز غالب رنگ کتنی جوڑیوں کے ساتھ ہے پھیلا ہوا
سبز غالب رنگ باقی رنگ گویا اس کے شیڈ
راس منڈل میں کنھیّا سبز باقی رنگ اس کی گوپیاں

تیز بے حد تیز بے دم ہانپتی موج ہوا کی لے
تیز بے حد تیز لیکن نغمہ ریز
جھومتا گاتا تھرکتا ناچتا ماحول
ایک لے میں رقص کرتے ہیں فضا، دیہات، جنگل، کھیت
رقص میں ہے موج رنگ
موج میں آواز
اور پھر آواز میں خوشبو کا رقص

سب کے سب ہیں ایک لے کے دائرے میں ہم نوا ہم رقص باہم ایک
دور تک پھیلاؤ، آزادی، محبت اور چنچل شانتی
ایک جیتی جاگتی تابندہ زندہ شانتی
پھولنے پھلنے سنورنے کر گزرنے کا کھلا امکان

شہر والوں میں ہے جنگل اس کا نام

عمیق حنفی کی محولہ نظم کو پوری کی پوری مثال کے طور پر پیش کرنے کی محض یہ وجہ ہے کہ ان کی کسی نظم کے محض کسی ایک اقتباس کی روشنی میں ان کے اس ذہنی اور تخلیقی عمل کو سمجھنا یا سمجھانا آسان نہیں ہے جس میں تہہ بہ تہہ کئی عوامل کارفرما ہیں۔ وہ تاریخ کے طالب علم رہے ہیں جس کے توسط سے ہندوستانی تہذیب، سنسکرت شعریات اور سنسکرت شاعری ان کا خاص موضوع رہی ہے۔ اوپر لکھی ہوئی نظم میں بیش تر لفظیات، لفظی زُمرے، سماعی، لمسی اور بصری پیکروں کے رنگا رنگ جھرمٹ، شبیہ سازی اور مشابہتیں وضع کرنے اور عورت کے جسمانی پیچ وخم اور ایک ایک انگ کو قدرے بے تحاشہ پن کے ساتھ زبان دینے کا طریقہ اردو شعری لسانی روایت کے تئیں ایک نیا مگر کسی قدر نامانوس ذائقے کا احساس دلاتا ہے تاہم ہماری قدیم شاعری، دیا شنکر نسیم اور فراق گورکھپوری کے علاوہ میراجی کی شاعری میں خیال کو محسوس اور محسوس کو محسوس تر بتانے کی جو روش ہے۔ اس کی جھلکیوں سے ہماری شاعری کا دامن کبھی خالی نہیں رہا ہے بلکہ موجودہ اردو دوہوں میں اس روش کو ایک نیا تناظر ملا ہے۔

○

پروفیسر عتیق اللہ، صدر شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی رہ چکے ہیں۔

م۔ن۔سعید

ہاشمی بیجاپوری کی تہذیبی اہمیت

سید میراں میاں خاں ہاشمی عہدِ عادل شاہی کے آخری دور کا شاعر ہے جس میں سلطان علی عادل شاہ ثانی سریر آرائے سلطنت تھا۔ وہ ملک الشعراء نصرتی، محمد امین ایاغی، مرزا اور شغلی کا ہم عصر تھا۔ دکنی شاعری میں اس کا امتیاز نسوانی پیرائے میں لکھی ہوئی غزلیں ہیں۔ اس حوالے سے ادبی تاریخوں کے اکثر مؤرخین نے اُسے ریختی گو شاعر کی حیثیت سے بھی یاد کیا ہے۔ غزلوں کے علاوہ اس نے ایک مثنوی یوسف زلیخا بھی لکھی ہے۔ نصف صدی پہلے اس کا دکنی دیوان، ڈاکٹر حفیظ قتیل شائع کر چکے ہیں۔

عادل شاہی عہد، 1490ء سے 1686ء تک تقریباً دو صدیوں کو محیط ہے۔ اس عرصے میں تصوف، تاریخ، رزم، بزم، داستان، مذہب وغیرہ موضوعات پر کثرت سے شعری اور نثری تصانیف لکھی گئیں۔ عبدل کی ابراہیم نامہ میں سلطان ابراہیم عادل شاہ اوّل کی شخصیت اور شاہی متعلقات کا تذکرہ ہے۔ مقیمی کی چندر بدن ماہیار ایک عشقیہ داستان ہے۔ صنعتی کی قصۂ بے نظیر حضرت علیؓ کے فرضی معرکوں کا احوال ہے۔ گلشنِ عشق شہزادہ شہزادی کی عشقیہ داستان ہے۔ علی نامہ میں بھی علی عادل شاہ کی فتوحات کا احوال ہے۔ یعنی یہ سب مثنویاں یا فرضی قصے ہیں یا شاہی افراد کے محور پر گھومتی ہیں۔ نثر و نظم کا ایک اور مقبول عنوان تصوف تھا۔ اُس عہد میں شعر و ادب کی یہی ترجیحات تھیں اور یہی کائنات۔ اِن ادبی کارناموں میں جو حقیقتاً ہمارے قدیم ادب کا سرمایہ؟ افتخار ہیں، عادل شاہی عہد کی تہذیب و تمدّن کے جو بھی مرقعے محفوظ ہو گئے ہیں اُن کی نسبت یا طبقہ اشرافیہ سے ہے یا شاہی زندگی سے۔

دوصدیوں کے اس ادب میں صرف ہاشمی کی شاعری ہے جو اِن چوکھٹوں میں سے کسی چوکھٹے کو قبول نہیں کرتی۔ ہاشمی کی شاعری عادل شاہی معاشرے کے طبقۂ نسواں کی امنگوں اور آرزوؤں ، اُن کی محرومیوں اور مسرتوں، اُن کی آوارگیوں اور جبلّی آسودگیوں سے،اُن کے جذبات ،احساسات اور واردات سے اور اُن کے نظامِ اقدار سے جس طرح پردے اُٹھاتی ہے، اُس طرح دوسرے شاعروں کی ضخیم مثنویاں ان کی خبر نہیں دیتیں۔ ہاشمی کی غزلیں عادل شاہی عہد کی عام زندگی اور جیتے جاگتے تہذیب وتمدّن سے قدرِ اوّل کی آگاہی بخشتی ہیں۔

ہمارے ادب میں ہاشمی کی حیثیت زیادہ تر شجرِ ممنوعہ کی سی رہی ہے۔ ہاشمی کے بارے میں ایک عام تاثر یہ ہے کہ اس کی شاعری مخربِ اخلاق ہے۔ چنانچہ اخلاق کی حفاظت کے لئے ہاشمی سے پرہیز لازم ٹھہرا۔ایک شاعر کی قدر و قیمت کا یہ پیمانہ کس قدر بھی غیر ادبی سہی، ایک خاموش اکثریت اس سے اتّفاق کرتی ہے۔ میرا خیال میں کلامِ ہاشمی کے غیر سنجیدہ مطالعے کے نتیجے میں لکھنؤ کی ریختی کا لیبل ہاشمی پر چسپاں کر دیا گیا ہے۔اور غالباً اسی لئے اس کے شاعرانہ کمال سے عمداً چشم پوشی کی جاتی رہی ہے۔ یہ رویّہ ہماری کم نگہی کی دلیل ہے۔

میرا ارادہ ہاشمی کو اُن الزامات سے بری قرار دینے کا ہرگز نہیں ہے جن کی تہمت وہ عرصے سے اُٹھائے ہوئے ہے۔ میں اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ ہاشمی کے بارے میں یہ عام تاثر پورا سچ نہیں ہے۔ میری ناتواں سی کوشش یہ ہے کہ ہاشمی کے آئینے پر پڑی ہوئی گرد کو تھوڑا سا صاف کرتا چلوں۔اُس میں ہاشمی کی جو شبیہہ نظر آئے گی، اُسے بہ نفسِ نفیس اپنی آنکھوں سے دیکھنے اور رائے قائم کرنے کا آپ کا اختیار ہے۔

میں اپنی بات کی وضاحت ہاشمی کی دو غزلوں کے تناظر میں کرنا چاہتا ہوں۔اُس کی پہلی غزل کو کسی حد تک اُس کے تعارف نامے کی حیثیت حاصل ہے۔غزل یہ ہے۔

اُونو آویں تو پردے سے گھڑی بھر بھار بیٹھوں گی
بہانا کرکے موتیوں کے پروتے ہار بیٹھوں گی
اونو یاں آؤ کئیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں

اٹھلتی ہور مٹھلتی چُپ گھڑی دوچار بیٹھوں گی
نزیک میں دوڑ جانے کوں خوشی سوں چُپ اُچھل رھوں گی
ولے لوگاں میں دکھلانے کو ہو بیزار بیٹھوں گی
پکڑ کر ہاتھ پردے میں لیجاویں گے تو جھڑکوں گی
گھونگھٹ میں مُکھ چھپا کر ٹک میں تڑکا مار بیٹھوں گی
بلایاں جیو کے جیو میں لے، پڑوں گی پاؤں میں دل سوں
ولے ظاہر میں دکھلانے کو ہو اغیار بیٹھوں گی
کروں گی ظاہرانا چُپ غصہ اور مان ہٹ لیکن
سریجن پر تے جیو اپنا میں جیو میں وار بیٹھوں گی
سلاویں گے تو نا سوں گی، اُٹھوں گی واں تے یوں کہہ کر
چپو خوں وا، خوشی میری، میں ہو ہوشیار بیٹھوں گی
کِتی بیزاری دیتے ووئی جو بیٹھی تو نزیک آ کر
مجھے سوگند ہے جو آ کر یوں دوسری بار بیٹھوں گی
گئے کو چُپ کتی ہوں میں، ولے یوں جی میں گھٹ کی ہوں
نزیک ہو ہاشمی کے ، مل میں آٹھوں پھار بیٹھوں گی

اس غزل کے بعض قرینے اور تلازمات توجہ کے لائق ہیں۔دکن میں ضمیر 'اونو' بیوی شوہر کے لئے استعمال کرتی ہے۔پردے سے باہر بیٹھوں گی کا محل یہ ہے کہ عام حالات میں وہ پردے کی پابند ہے لیکن ملاقات کا اشتیاق اُسے گھڑی بھر کے لئے پردے سے باہر کھینچ لایا ہے۔ملاقات کا یہ اضطراب ظاہر کر رہا ہے کہ شوہر طویل عرصے کے بعد گھر لوٹ رہا ہے۔موتیوں کے ہار پرونے کا بہانہ کرنا،طویل جدائی کے دُکھ سے اُمڈنے والی ناراضگی کا اظہار ہے اور وہ جتانا چاہتی ہے کہ تمہارے فراق نے میرے معمولات پر کوئی اثر نہیں ڈالا۔پھر قریب بلائیں تو کام کا بہانا کر دینا، یونہی مصروفیت کا بھرم کئے جانا، اپنی بے تابی کو ضبط کر کے بے نیازی کا تاثر دینا، ہاتھ پکڑیں تو جھڑک دینا، گھونگھٹ میں منہ چھپا کر بیٹھ رہنا، یہ سب اُس کی معشوقانہ ادائیں

ہیں۔لیکن وہ برملا یہ بھی کہہ رہی ہے کہ میں دل ہی دل میں اُن کی بلائیں لوں گی، اُن کے پاؤں پڑوں گی اُن پر اپنا جی وار بیٹھوں گی۔

آخر میں اپنا دل چیر کر دکھا دیتی ہے کہ یہ سب تو میرے ارادے ہی ارادے ہیں۔وہ ایک بار آ جائیں تو یہ سب کرنے کا کسے ہوش ہوگا اور کسے تاب رہے گی۔میں سب کچھ بھول کر آٹھوں پہران سے لگی رہوں گی۔

یہ مرقع ایک وفا شعار، چاہنے والی مشرقی رفیقِ حیات کا ہے۔ریختی کی عورت کے ساتھ، پردے میں رہنے کا، بلائیں لینے کا، مرد پر اپنے کو وار دینے کا، ملاقات کے اشتیاق و اضطراب کا اور گھونگھٹ میں منہ چھپا کر بیٹھ رہنے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔وہ سیدھے سبھاؤ اپنے عاشق کو ہاتھ پکڑ کر لے جاتی۔

اگر یہ ریختی ہے تو اردو غزلوں کے بیشتر سرمائے کو ریختی قرار دینے میں تامّل نہیں ہونا چاہئے۔

اب ایک دوسری عورت سے ملئے۔اس میں بھی خطاب عورت کی طرف سے ہے۔

بیٹھو مسافر چھاؤں میں ،کیا دھوپ ٹک دوپھار ہے
کیا خوب جھاڑوں کی ہوا، پانی بھی ٹھارے ٹھار ہے
پھلبن میں پھولے ہیں کنول، اٹکے ہیں عاشق ہوبھنور
بیلاں ہریاں دوڑیاں ہیں کیا، ہر جنس میوا بار ہے
لیٹو ٹک اک آرام سوں، ہے محل سٹ آ باغ میں
پھل پھول توڑو، نیں منع، میراچہ یو گلزار ہے
نھن پن تے خاوند سر پہ نئ، چھوٹا بڑا مجھ پاس کوئی
آنا اکیلی باغ میں، تو نت مجھے درکار ہے
ایسے کہت اور یو ہوا، کیوں سٹ کے دوجا لے منگے
ہر عیش وعشرت میں سدا، ہو سی جو کوئی چو سار ہے
منزل لگوں کوئی گاؤں نئ، ہوی دھوپ کڑّی سامنے

ہے دوُر پانی بھی انگے، اور باٹ ناہموار ہے
یو وقت چلنے کا نھوے، اٹکے مسافر جا کے واں
کئی یک خلل ہے باٹ میں، رہناچ یاں ناچار ہے
دو دیآس یاں اٹکو تمیں، خوبی خبر لیو باٹ کی
رہنے کوں جاگا ہے مرے، جو چاہو سو تیار ہے
نھنواد کیا میں جانتی، مالی بھی نیں جو پوچھیں گے
یاں کوئی ادمی کے جنِس نا باغ میں نا بھار ہے
کوئی پھرچ پانی میں دیکھو، بھوتیچ بُرا لگتا مجھے
کی نئ سمجھتا کوئی مجھے، میرے تو دل میں عار ہے
یاں ڈر تو ایسا نیں ہے کچھ، ہے راج مارگ ہاشمی
میں ہوں اکیلی باغ میں، نا سات دُسری نار ہے

دوپہر کی چلچلاتی دھوپ میں ایک تھکا ماندہ مسافر غیر متوقع طور پر ایک پُر فضا باغ میں وارد ہوتا ہے۔ مسافر کی اوّلین ضرورت ٹھنڈی ہوا، پیاس بجھانے کو ٹھنڈا پانی، ہری ہری بیلیں، میووں سے لدے ہوے درخت سبھی کچھ موجود ہے۔ باغ کی مالک نوجوان عورت نرمی اور محبت سے اس کا خیر مقدم کرتی ہے اور شاداب باغ میں میسّر راحتوں کا ذکر کر کے مسافر کو تھکن اُتارنے اور آرام کرنے کی دعوت دیتی ہے۔

اتفاق سے باغ میں بالکل اکیلی ہے۔ مالی، مزدور باہر گئے ہوئے ہیں۔ برسوں بعد ایک مرد کو قریب پا کر اس کی تشنہ خواہشیں انگڑائی لینے لگتی ہیں۔ حیا مانع ہے۔ بے مہار جذبات کی شدّت، دل میں لگی ہوئی آگ کو دبا رہی ہے لیکن اُس کی جذباتی کیفیت اُس کے کنایوں سے پھٹی پڑ رہی ہے کہ بچپن کی شادی کے بعد شوہر کے سائے سے محروم ہوگئی ہے۔ چھوٹوں بڑوں کی رفاقت سے بھی محروم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ باغ کی نگہداشت کے لئے اکیلی آتی ہے۔ مسافر کو سمجھاتی ہے کہ ایک تو دوپہر کی کڑی دھوپ، آگے، کئی کئی کوس تک آبادی نہیں، راستہ دشوار گزار، پانی ناپید۔ یہ

وقت سفر کا وقت نہیں ہے۔ وہ دو چار دن یہیں قیام کرے پھر حالات کا جائزہ لے کر رخصت ہو۔ ایک تو باغ پُر فضا، ساری آسائشیں مہیا اور پھر مالی تو مالی، کوئی بچہ، بلکہ آدم زاد تک کوئی نہیں۔ اور یہ کہ اپنا ہی چہرہ کہاں تک دیکھا جائے؟

پھر ایک خود کلامی کی سی صورت میں پوچھ بیٹھتی ہے۔ ''کی نئیں سمجھتا کوئی مجھے؟ میرے تو دل میں عار ہے''۔ یعنی مجھے کوئی سمجھتا کیوں نہیں؟ شرم وحیا کی وجہ سے میں اپنی زبان سے کہہ نہیں سکتی۔

یہ ہاشمی کی عورت ہے جو شدید احساسِ تنہائی کی شکار ہے۔ اور اپنے احساسِ تنہائی کے مداوے کا منہ مانگا موقع ملنے کے باوجود اور حالات کو اپنی مرضی کا موڑ دینے کی قدرت رکھنے کے باوجود تہذیب کے دائرے سے قدم باہر نہیں نکال سکتی اور حسرت سے پوچھے جاتی ہے۔ کی نیں سمجھتا کوئی مجھے؟ کی نیں سمجھتا کوئی مجھے؟ کنایوں بھری زبان یہ بتاتی ہے کہ وہ تسکین کی شدید آرزو کے باوجود اپنے امڈتے جذبات کی تہذیب پر قادر ہے اور اوّل اُسے اپنے سمجھے جانے پر اصرار ہے۔ یعنی اُس کی ضرورتوں کا ہمدردانہ شعور۔ اِس ایک تقاضے سے اس کا کردار یکلخت بلند ہو گیا ہے۔

اب سے ساڑھے تین سو سال پہلے کی ایک ناتواں زبان کا یہ طرزِ گفتار اور عورت کے جذبات کی ترجمانی میں راست بیانیہ کے بجائے کنایوں کا شعری حربہ شاید ہاشمی کے شعری مرتبے کو سمجھنے میں مدد دے۔

ہاشمی نے اسی سے ملتی جلتی صورتِ حال کو ایک اور غزل میں پیش کیا ہے۔ یہ عورت بھی اکیلی ہے۔ شام ہو چلی ہے، طغیانی کی وجہ سے راستے پُر خطر ہو گئے ہیں۔ ایسے میں ایک مسافر اپنے اسبابِ سفر، نوکر چاکر، گھوڑوں کے ساتھ پہنچتا ہے۔ وہ اسے روک کر سفر کے خطرات سے باخبر کرتی اور قیام کی دعوت دیتی ہے۔ کہتی ہے۔

جاگہ کا کیا ہے؟ سر پر کیا باند کر لیجائیں گے؟
کرنا بھلا مُروّت، دنیا کا رہ گزر ہے
گھر میں چھڑے رہو تم، گھوڑے نفر تمارے
رہنے کا کیا ہے خالی، باہر بھی ایک چھپّر ہے

لیکن یہ بھی واضح کر دیتی ہے کہ یہ سب کچھ انسانی ہمدردی کے ناطے کر رہی ہوں۔اس پیشکش کا کوئی دوسرا مطلب نہ نکالا جائے۔

ہر کام کِس کے آنے، یو بات کچھ بُری نیں
تو رَھو کتی ہوں تُمنا، میرے خدا کا ڈر ہے

''بہ وقتِ ضرورت کسی کے کام آنا کوئی بُری بات نہیں ہے۔اسی لئے آپ کو قیام کے لئے کہہ رہی ہوں۔اِس پیش کش کا کوئی اور مطلب نہ لینا۔میں خداترس ہوں۔''

اب کچھ اور مرقعے دیکھئے۔

ایک عورت اپنی ہمجولی سے کہہ رہی ہے۔

خاوند کوں اپنا کرنے کا میں کہتی ہوں سُن، کر علاج
جو وہ کہا سو خوب کہہ، نا شند کر ہرگز مزاج
جو کچھ پوچھا سو جواب دے، لب لب توں کچھ بولونکو
جؤ توَ بھی جب کچھ بولنا، عاقل بیبیاں کا نیں رواج
سُن اے لجا یو بات ٹک جاں لاج کرنے کی ہے کر
وہ عیش میں آوے تو توں منڈوا نکو ہو لاج لاج

اپنے خاوند کو اپنے بس میں رکھنے کا نسخہ بتا رہی ہوں،سُن اور عمل کر۔وہ جو بھی کہے، صبر وتحمل کے ساتھ اُسے مان لے،بدمزاجی نہ دکھا۔اگر وہ کچھ پوچھے تو اس کا مناسب جواب دے، تُرکی بہ تُرکی جواب نہ دے۔عاقل بیبیوں کا یہ وطیرہ نہیں کہ جو منہ میں آئے،سوچے سمجھے بغیر بولتی چلی جائیں۔اب ذرا یہ بات بھی سُن لے کہ جس موقع پر لاج کرنی ہے وہیں کر۔اگر وہ تیرے ساتھ ''عیش'' کا ارادہ ظاہر کرے تو تو فضول میں اپنی لاج دکھانے نہ جا۔

اسی موضوع پر کچھ اور منتخب اشعار دیکھئے۔

خاوند کی اپنے اے نھنی، سیوک ہو نِت سیوا کرو
ہر کس کی سُن کر بات چُپ نا کر نشر شیوا کرو

قد نیشکر، پستے سو لب، گالوں کے رنگ جیوں نارنگیاں
اپنے بدن کے باغ کا حاضر یو سب میوا کرو

اے ننھی! خدمت کے جذبے کے ساتھ ہمیشہ اپنے خاوند کی سیوا کرو۔ لگانے بجھانے والیوں کی باتیں سُن کر خواہ مخواہ ہی اپنے انداز نہ دکھاؤ۔ تمہارا قد نیشکر ہے، ہونٹ پستہ ہیں، گال جیسے نارنگیاں ہیں۔ یہ سب تمہارے بدن کے باغ کے میوے ہیں۔ ان میووں سے اپنے خاوند کی تواضع کرو۔

خاوند پر اپنے اے ننھی، قربان جیو بل بل کرو
دیکھو خدا خوش ہوے دل، نرمل کرو، نرمل کرو
ہوگا تمارا کام کچھ، سٹ دیؤ ہو گو توَ نکو
جو کچھ اُنے فرمائے تو وو کام تم اوّل کرو
ہوئے گی غضب میں لاکھ تُو، موں مُچ کے چُپ انجان ہو
نا جواب دیو بلکہ تمیں آڑا نکو انچل کرو
مانند بھنور کے ہے مرد، کئی گُلرُخاں کی بات پر
اٹکیا اچھے گا تو تمیں، جیوڑا نکو اوکل کرو

''اے بی بی! اپنے خاوند پر اپنی جان ہر آن قربان کئے رہو۔ تمہارے اس عمل سے خدا خوش ہوگا۔ اپنے دل کو نرمل کرو، نرمل کرو۔ اگر تمہارے کام میں کچھ ہرج ہو بھی تو اُسے گوارا کرلو اور اس وقت اپنی زبان سے کچھ نہ کہو۔ جو کچھ وہ کہے، تم وہ کام پہلے کردو۔ کبھی طبیعت میں اشتعال آ بھی جائے تو اپنی زبان پر قابو پا کر چُپ ہو جاؤ۔ اُلٹے جواب مت دو اور خفگی سے منہ نہ پھیرو۔ مرد بھنورے کے مانند ہوتا ہے۔ کہیں اس کا دل اٹک بھی گیا تو تم اپنے جی کے اضطراب کو قابو میں رکھو۔''

ہاشمی کے اِن خیالات پر گفتگو ہوسکتی ہے۔ لیکن توجہ طلب بات یہ ہے کہ ہاشمی کی شاعری کی یہ مثالیں کیا ریختی کے معیار پر پوری اُترتی ہیں؟ کیا یہ اخلاق سوز شاعری ہے جس کے لئے ہاشمی اردو ادب میں شجرِ ممنوعہ بنا ہوا ہے؟ اس کلام کے ذریعے ہاشمی بہو بیٹیوں میں جنسی نراج

پھیلانے کی کوشش کر رہا ہے یا انہیں صبر و تحمل اور سوجھ بوجھ کے ذریعے اپنی گھریلو زندگی کو سُلجھائے رکھنے کی تلقین کر رہا ہے؟

مثالیں اور بھی ہیں اور بہت ہیں۔لیکن اس وقت اگر ہاشمی سے ہماری شناسائی ہوگئی ہے تو اس کے بارے میں کچھ عرض کروں۔ہاشمی سے پہلے نصرتی، شاہی اور حسن شوقی کے ہاں بھی عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کے نمونے ملتے ہیں۔لیکن ایک تو وہ منہ کا ذائقہ بدلنے کوشش ہے اور ان کی غزلوں کی عورت حقیقی نہیں تخیلی ہے اور صرف عشق کر سکتی ہے۔ہاشمی نے نسوانی پیرائے میں شعری اظہار کو اپنا فن ٹھہرایا۔تاریخ کی ستم ظریفی کی وجہ سے ہاشمی نے جس وقت یہ انقلابی قدم اُٹھایا، عادل شاہی سلطنت نزع کے عالم میں پہنچ چکی تھی۔اورنگ زیب کے ساتھ زبردستی کی صلح نے سیاسی استحکام کو شدید ضرب پہنچائی تھی۔اس کے نتیجے میں سلطنت میں عام اخلاقی پستی گھر کرنے لگی تھی۔حیات کی مثبت اقدار پر سے رعایا کا ایمان اُٹھنے لگا تھا۔ان حالات میں منفی رویّوں کو کھل کھیلنے کا موقع مل جاتا ہے۔ہاشمی اس زوال کا چشم دید گواہ تھا۔وہ وقت کے سیلاب کے سامنے ٹھہر نہیں سکا اور مزاحمت کی جگہ اس کا حامی اور ترجمان بن گیا۔لیکن اس کی شاعری میں ایک ہی رجحان نظر نہیں آتا۔متعدد رنگ اور متضاد تصویریں ہیں۔اس کا دیوان ردیف وار نہ ہو کر تاریخی ترتیب سے دستیاب ہوتا تو شاید اس کے کلام کے متضاد رویوں کی موزوں توجیہہ کی جا سکتی تھی۔

چنانچہ ہاشمی کی شاعری کے جو رنگ اوپر پیش کیے گئے ہیں اُن سے مختلف رنگ بھی ہماری توجہ کے مستحق ہیں۔یہ طے ہے کہ ہاشمی کی عورت تخیلی پیکر نہیں ہے بلکہ اسی دنیائے آب و گِل کی حقیقت ہے۔وہ مختلف محاذوں سے اس دنیا کو جھوجھ رہی ہے۔وہ وفا شعار ہے، مرد کی اِ؟وارگی سے پریشان، سوکن کے عذاب کو جھیلتی ہوئی، لیکن گھر کے سکون کی خاطر اسے انگیز کرتی ہوئی۔

سوکن کیاں پیو رہے سو جھگڑوں گی کر کتی تھی
آئے تو کچھ دسیا نیں ملنے کے باج مجھ کوں
پیو نیں تو تھی ابولا، آئے تو پاؤں پکڑی
بخشا ہے شکر رب نے ایسا مزاج مجھ کوں

وہ کٹنیوں اور ہوس پرست مردوں کا نشانہ بن رہی ہے لیکن اپنے استحصال کے خلاف جنگ بھی کر رہی ہے۔

مجھے پکڑے ہیں کی چھوڑو، دیکھو ہو ہانک ماروں گی
خدا کی سوں میں ہنستی نیں، بڑی بو کو پکاروں گی
مجھے جھٹ مُٹ کے باتاں کہہ بلاکر لائی ہے ٹمنا
میری پیزار پر تے لے ،سو اُس کٹنی کو وارونگی
ٹٹا ہوی ہانک مارے پر اِتا اُس تیج چُپ رھی ہوں
ولے کٹنی کا سر منڈ کر میرا تو دند ساروں گی
نکل جا ہاشمی توں چُپ، خدا ستّار ہے میرا
اگر چہ کوئی بھی دیکھے تو میں سوگند کھا نباڑوں گی

وقت کے سیلاب کو اپنے ناتواں بازوؤں سے روکنے کی کوشش کرتی ہوئی اور اس کوشش میں گھر کی منہ زور جوانیوں کے بہکتے قدموں کو کڑے تیوروں سے تاکتی ہوئی،

کاں لگ کروں نصیحت نئ سنتی ماں یہ چھوری
جتنا منع کئے تو کرتی ہے تس پہ زوری
مجھ کہتے ہیں گے لوگاں چھوری کوں کچھ کتی نیں
پیٹاں جلی کوں کیا کوں، کہتی ہوں گھر میں رھو ری
مت پھر کسی گلی میں جھانکو نکو نجھا کر
سنپڑے گی کیں جھڑپ میں ، اوّل ہے رنگ میں گوری

وہ معاشرے کے اخلاقی انحطاط میں سرگرمی سے اپنا کردار نبھاتی ہوئی، مردوں کو چھیڑتی اور رجھاتی ہوئی، بھلے گھروں کی رسوائیوں کا سامان بنتی ہوئی بھی دکھائی دیتی ہے۔ وہ عادل شاہی معاشرے کے ہر رنگ میں وا ہوگئی ہے۔ اور انسانی معاشرہ کس دور میں پورے کا پورا صالح معاشرہ رہا ہے۔ اچھی یا بُری، عادل شاہی عہد کی یہ عورت منفعل، بے جان اور شاعر کے ہاتھوں میں کٹھ پُتلی نہیں ہے۔ اپنے وجود کو منوا رہی ہے۔ وہ خود اعتمادی کا پیکر ہے۔ اُردو ادب میں وہ پہلی

عورت ہے جو یہ سوال قائم کر رہی ہے کہ ''کی نیں سمجھتا کوئی مجھے؟''۔اس میں حقیقی زندگی کی حرکت وحرارت، درد وکسک اور سانسوں کی آمد ورفت صاف سنائی دیتی ہے۔ہاشمی کی شاعری میں آفاقی انسان کے احساسات وتجربات کی وہ دھڑکنیں ہیں جو زائد از تین سو سال کے فصل کے باوجود آج بھی ہمارے دلوں کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہوجانے کی قوت رکھتی ہیں۔

ہاشمی کے شعری مرتبے کا تعین ایک الگ ہی پہلو ہے جس پر کسی اور موقع پر گفتگو ہوسکتی ہے۔میں اس وقت اس کی ایک جھلک دکھانے پر اکتفا کرتا ہوں۔

کرے کوئی لاکھ چھپ کر تو ،بریاں باتاں نہ چھپتیاں ہو
زمیں بونبل کے اُٹھتی ہے، گلی ہر ایک گرجتی ہے

کہی دھن ہاشمی تب تے ہیرے ہور لعل نیں دیکھی
جدھاں تے گنج میں دیکھی،ترے دل کے خیالوں کا

کرنا اُسی سوں بات اور، سننا اسی کی بات اور
ہے دل میں میرے کان بند، عالم سے رہنا ہو خموش

پاواں پہ تیرے گرد کچھ، بیٹھی تو جیو میں ہے مرے
لب کے رومالاں لے کے نت، میں جھاڑتا ہو کر فراش

جوبن گیندا ہے، لب لالہ، زباں سوسن،انکھیاں نرگس
ہوے ہیں پھول ہو اِتنے، تمہارے قد کی ڈالی سوں

آخر میں میں ہاشمی کی شاعری کے بعض امتیازات کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔

1. ہاشمی نے تخیلی اور فرضی داستانوں کی مقبول ادبی فضا میں گردوپیش کی حقیقی زندگی کو اپنی غزلوں کا موضوع بنایا۔ یہ متداول ادبی روایت سے واضح گریز اور جرأت مندانہ اقدام تھا۔ اِسے کسی حد تک اجتہاد کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔

2. ہاشمی نے ایک تسلیم شدہ مرد اساس معاشرے میں پہلی بار بے چہرہ، بے زبان عورت کو قوّتِ نطق سے سرفراز کیا۔ اُس نے عورت کے احساسات و تجربات کو ادبی اظہار کی قوّت سے مالا مال کیا۔ اُس نے بتایا کہ مردوں کے معاشرے میں عورت کا بھی کوئی وجود ہے۔ وہ بھی معاشرے کا اتنا ہی حصہ ہے جتنا کہ مرد کا۔

3. ایک عام تاثّر کے برخلاف ہاشمی کی شاعری عورت مرد کے سفلی اور نجی معاملات تک جسے ریختی کا نام دیا گیا ہے، محدود نہیں ہے۔ لکھنؤ کی ریختی کے مقابلے میں ہاشمی کی شاعری عورت کے اسفل تقاضوں کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ عورت کے باطن کی پُراسرار کیفیتوں کی بوقلموں دنیا سے بھی آگاہ کرتی ہے۔

4. ہاشمی کی غزلیں، غزل کی روایتی ہیئت میں ہونے کے باوجود کئی جگہ موضوعاتی نظموں کا حکم رکھتی ہیں جن میں ایک مرکزی نکتے کو تسلسلِ خیال کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

5. ہاشمی کی شاعری کے غائر مطالعے سے عادل شاہی تہذیب کی شکست کا کربناک احساس ہوتا ہے۔ وہ تہذیب جس میں دراڑیں پڑنی شروع ہوگئی ہیں۔ وہ حیات کے اعلیٰ مقاصد سے دستبردار ہوکر سفلی مسرتوں پر ٹوٹ پڑا ہے۔ لیکن طبقۂ اشرافیہ اپنی ناموس کو سنبھالے ہوئے ہے۔ ہاشمی نے اس زوال کی بڑی موثر ترجمانی کی ہے۔

پروفیسر م۔ن۔ سعید، صدر شعبۂ اُردو، بنگلور یونیورسٹی بنگلورر ہ چکے ہیں۔

فیروز احمد

مشترکہ تہذیب، اُردو اور جگن ناتھ آزاد

مشترکہ تہذیب یا Composite Culture کی اصطلاح کب اور کس نے رائج کی اس سلسلے میں اختلاف ہوسکتا ہے لیکن اس اصطلاح کی معنویت، اہمیت اور ہندوستان جیسے ملک میں اس کی ضرورت کے متعلق دو رائیں نہیں ہوسکتیں۔ دنیا کے دوسرے ملکوں میں آباد قوموں کی تہذیب وثقافت کا مطالعہ جن حقائق تک رسائی کرتا ہے اس کی روشنی میں یہ خیال بے جا نہ ہوگا کہ مشترکہ تہذیب اور اس سے وابستہ تصورات کی آماجگاہ ہندوستان رہا اور وہ بھی غیر منقسم ہندوستان۔ یہ بات دوسری ہے کہ سیاست نے اگر چہ اس ہندوستان کو دو حصوں میں منقسم کر دیا، مگر دوسرے خطۂ ارض پر آباد قوموں کا ماضی بھی تو ہندوستان ہی ہے اور ہندوستان کا ماضی اور اس کی کم از کم ہزار سالہ تاریخ جن اقدار اور روایات کی حامل رہی ہے، مشترکہ تہذیب کی اصطلاح اسی کے پیش نظر وضع کی گئی۔

آج اس اصطلاح اور اس سے وابستہ تصورات کے متعلق عام طور پر بدظنی کا احساس پایا جاتا ہے اور اکثر کہا جاتا ہے کہ حال کی زندگی اور سماج کا ماضی کی ان اقدار سے کیا تعلق؟ یہ سوال جس ذہنیت کا حامل ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔ چنانچہ اس سے قطع نظر کہ ماضی کو فراموش کر کے حال کی تعمیر ممکن نہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ حال اصلاً ماضی کا ہی زائیدہ ہوتا ہے۔ اس لیے حال کی درستگی اور اس کو درپیش تہذیبی وثقافتی خطرات سے نجات کا ایک راستہ یہ بھی ہے کہ اس کی تفہیم ماضی کے حوالے سے ہی کی جائے۔

لیکن ماضی تو ایک چھلاوہ ہے۔ اس کی زنبیل میں جو ساز وسامان ہیں، ان کے نام اور صفات تک مشترک نہیں۔ پھر قوموں اور نسلوں کے ذوق وشوق، ان کی کامیابی و ناکامی کی

داستانیں، مذہب، تہذیب اور زبان کے شاخسانے یہ اور اسی طرح کے نہ جانے کتنے مراحل ہیں جنھیں عبور کرنا محال نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جائے کہ ماضی میں سب کچھ ٹھیک ٹھاک نہیں ہے اور اس کی طرف رجوع کرتے ہوئے ہمیں بے حد محتاط رہنا چاہیے۔ لیکن ماضی کی شناخت اور اس کے تسلسل کی تفہیم کا ایک صحت مند طریقہ یہ بھی ہے کہ ہم اُن صالح روایات اور آدرشوں پر ہی اپنی توجہ مرکوز کریں جو حال کی درستگی کی ضامن ہوں اور جن سے زر اور زمین کے فساد کا احتمال نہ ہو۔ اگر ہم نے یہ نقطۂ نظر اختیار کیا تو پھر ماضی سر کا آسیب نہیں بلکہ قوت اور توانائی کا منبع ہوگا۔ لیکن ایسا کرتے ہوئے ہماری ہر منطق کو جذباتیت سے بالاتر ہونا پڑے گا اور اس بات پر یقین بھی کرنا پڑے گا کہ اس ملک میں سچ اور ضمیر ابھی زندہ ہیں اور جب تک یہ دونوں زندہ ہیں اس حقیقت کے تابناک رہنے کا امکان بھی باقی ہے کہ آج بھی ہمارا ملک مختلف اصول و نظریات کی حامل قوموں کے تہذیبی، تمدنی اور ثقافتی اقدار کا آمیزہ ہے۔ اس آمیزے کی ظاہری سطح ممکن ہے کہ ایک دوسرے سے متضاد نظر آئے مگر اس کا باطن رواداری، خلوص، ہم آہنگی اور انسان دوستی سے عبارت ہے۔ زندہ رہنے کا یہ سلیقہ اور شعار ہم نے کسی مذہب کی آغوش تربیت میں نہیں سیکھا اور نہ ہی اسے کسی خاص قوم کا سرمایہ افتخار سمجھنا چاہیے۔ اس کے برعکس یہ نتیجہ ہے ماضی کی ان تہذیبی اور سماجی اقدار کے فطری تسلسل اور ان کے عرفان کا جو مسلمانوں کے ورود ہند کے بعد اس ملک میں پروان چڑھیں۔

تاریخ کے ماہرین اس بات پر متفق ہیں کہ مسلمانوں کی آمد کے بعد ہندوستان کی تاریخ کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ باہر سے آنے والے ان مسلمانوں کی اپنی زبان بلکہ زبانیں تھیں۔ مذہب، تہذیب اور ثقافت کی جن اقدار پر ان کا ایمان تھا، یہاں کے طبقاتی نظام زندگی میں ان کی پذیرائی اسی شکل وصورت میں ناممکن تھی۔ رفتہ رفتہ جب یہ احساس عام ہو چلا کہ تلوار کی دھنی یہ قوم کردار و گفتار کے اعتبار سے بھی منصفانہ مزاج رکھتی ہے تو ایک دوسرے کے قریب آنے کا دور شروع ہوا جسے تاریخ میں بھکتی تحریک کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اس تحریک کا ایک بڑا فیضان یہ بھی تھا کہ ہندو اور مسلمان اپنے اپنے مذہبی اور سماجی دائرے سے باہر نکلے اور ان عناصر کی فہم و

فراست کے لیے کشادہ قلبی کا ثبوت دیا جو کثرت میں وحدت کا رنگ بھر سکے کہ یہی اس وقت کا تقاضا تھا اور ہندوستانی معاشرے کی ضرورت تھی۔ اس اعتبار سے تصوف یا بھکتی تحریک ایک سیکولر نظریۂ حیات کی داعی تھی جو مذہب، تہذیب اور زبان کے 'بُعد' کو 'وصل' کی لذتوں سے آشنا کرنا چاہتی تھی۔ یوں تاریخ کی آنکھوں نے پہلی بار ایک ایسے ہندوستانی سماج کا خواب دیکھا جہاں رنگ و نسل، مذہب اور دھرم، تہذیب و ثقافت اور زبان و اسلوب حیات کی رنگا رنگی تو تھی مگر اس کثرت میں وحدت تھی، رواداری اور ہم آہنگی تھی اور سب سے بڑی بات تو یہ کہ ''راہیں جدا جدا مگر منزل تو ایک ہے'' کا قوی احساس تھا۔ یہی احساس بعد ازاں ہندوستان کی متحدہ اور مشترکہ قومیت کی اساس بنا۔ کوئی چاہے تو اس احساس کے جلوۂ صد رنگ کا مشاہدہ سنتوں اور صوفیوں کے کلام، اقوال اور ملفوظات میں بآسانی کر سکتا ہے۔

یہ کسی لسانی مفاہمے سے زیادہ تہذیبی مفاہمے کی وہ صورت تھی جس کے لئے زمین تو سماجی ضرورت نے تیار کی مگر بیج ڈالنے کا کام اللہ والوں نے کیا۔ یہی بیج مغلوں کے عہد حکومت میں تناور درخت کی شکل اختیار کر گیا اور اسی سے مذہبی رواداری کا وہ جذبہ پیدا ہوا جس کی ایک جھلک حضرت نظام الدین اولیا کی زبان مبارک سے نکلے ہوئے اس مصرعے میں نظر آتی ہے ''ہر قوم راست راہے دینے وقبلہ گاہے''۔ سماجی ارتباط اور مذہبی رواداری کے اس بڑھتے ہوئے احساس نے معاشرتی قدروں کو بھی متاثر کیا اور اس طرح تاثیر و تاثر کی وہ فضا قائم ہوئی جس نے مزاج و مذاق، ادب و اخلاق اور رسم و رواج کے طور طریقوں میں بھی تبدیلیاں پیدا کر دیں۔ یہ تبدیلیاں ایک طرفہ نہ تھیں۔ خود مسلمانوں کے انداز فکر اور ان کے طرز حیات میں بھی نمایاں تغیرات ظاہر ہوئے۔ اس کا اندازہ ڈاکٹر سید محمود کے درج ذیل اقتباس سے ہوگا:

> ''.....شروع شروع میں وہ (یعنی مسلمان) یہاں کی تہذیب و تمدن پر کچھ اثر ڈال سکے لیکن بعد میں وہ خود یکسر متاثر ہوئے۔ ان کا رہن سہن، زبان، طریقۂ حکومت ہر چیز مقامی حالات سے متاثر ہوئی اور ان کے پاس کوئی ایسی چیز نہیں رہ سکی جسے ہم خالص اسلامی، عبرانی یا ایرانی و افغانی کہہ سکیں۔ نسلیں مخلوط ہو گئیں۔ اور تو اور دین بھی

خالص نہیں رہا۔ مسئلہ توحید و یدانت سے متاثر ہوا۔ محرم، شب برات اور دوسرے نیم مذہبی تہوار دیسی رنگ میں رنگ گئے اور ان کی حکومت خالص دیسی حکومت ہوگئی۔''

(بحوالہ متحدہ ہندوستانی قومیت ص ۵۴)

اس سے اور کچھ نہ سہی اتنی بات تو ضرور ثابت ہوتی ہے کہ ہم جس مشترکہ تہذیب اور اس کی اقدار کا دم بھرتے ہیں، اس کی ساخت و پرداخت میں خود مسلمانوں کے ایثار و قربانی کو بھی بڑا دخل ہے۔ یہ تسلیم کہ نسل انسانی کی طرح تہذیبیں بھی خالص نہیں ہوا کرتیں اور جسے ہم اسلامی تہذیب کہتے ہیں وہ اپنے آپ میں بعض ان مقامی اور علاقائی اثرات کی حامل ہے جہاں مسلمان برسر اقتدار آئے۔ لیکن ایسا کب ہوا تھا کہ السلام علیکم کے بجائے آداب عرض و تسلیمات یا مسجدوں اور خانقاہوں کے دروازوں اور محرابوں پر ہندوؤں کا مقدس پھول کنول بھی زیب و زینت کے لیے کندہ کیا گیا ہو..... تفصیل لمبی ہے لیکن یہاں صراحت سے زیادہ مقصود یہ ہے کہ مسلمانوں نے اپنی تہذیبی اور ثقافتی قدروں میں زوال یا انحطاط کا احساس کیے بغیر میانہ روی اور مفاہمت پسندی کی راہ اختیار کی۔ اب یہ مصلحت تھی یا ایک نوع کی تہذیبی و ثقافتی شکست جس سے مسلمانوں کو ہندوستان میں دوچار ہونا پڑا! اس کا فیصلہ کرنے سے پہلے اس بات کا خیال رکھنا ہوگا کہ یہ جو کچھ بھی ہے ہمارے ماضی بلکہ زیادہ صحیح یہ ہے کہ ہمارے مشترکہ ماضی کی یادگار ہے۔ اس یادگار کے کتنے رنگ روپ ہیں اور اس کے نقوش کہاں کہاں ملتے ہیں، ان سب کی تلاش و جستجو بھی اب وقت کا تقاضا ہے لیکن یہاں تفصیلات مانع ہیں۔ لہٰذا ان سے صرف نظر کرتے ہوئے اس جانب توجہ ضروری ہے کہ ہندو اور مسلم تہذیب کے باہمی اتصال سے اس ملک میں سب سے بڑا معجزہ ظاہر ہوا، وہ اردو زبان ہے۔

اردو زبان کی بنیاد، اس کا خمیر اور اس کے پھلنے پھولنے کا سارا سامان ہندوستان کی ہی سرمین میں تیار ہوا۔ جو لوگ اس زبان کے بدیسی ہونے کا پرچار کرتے ہیں انھیں یہ معلوم کر کے سخت افسوس ہوگا کہ اردو کا جنم اگر ہندوستان میں نہ ہوا ہوتا تو دنیا کے کسی بھی ملک میں یہ زبان پیدا نہیں ہوسکتی تھی۔ اس زبان میں لگے جن گارے اور چونوں پر بدیسی ہونے کا گمان گزرتا ہے وہ اصلاً فارسی زبان و ادب کے اثرات کا نتیجہ ہے اور یہ کون نہیں جانتا کہ فارسی صدیوں تک اس ملک

میں حکمراں طبقے کی زبان تھی۔ سماج کی طرح سماجی ضروریات کی تابع زبانیں بھی ایک دوسرے کا اثر قبول کرتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو پھر زبانوں کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے۔ اس بات کو تسلیم کر لیا جائے تو پھر اُردو کی ہندوستانیت میں کسی کو کوئی شبہ نہیں ہوگا۔ یوں بھی اردو زبان اور اس کے ذخیرہ ادب میں ایسا کیا ہے جسے غیر سیکولر کہا جائے؟ ڈاکٹر مسعود حسین خاں کے الفاظ کو مستعار لے کر اس مقام پر صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''حسن و محبت کے جو انداز۔ گل و بلبل کے جو چرچے، ہجر و وصال کے جو لطیفے، چاہ اور چاؤ کے جو لبھاؤ اس وقت عام تھے، اردو ادب ان سب کا ترجمان رہا ہے۔ ہاں جو لوگ از منہ وسطیٰ کی ہندوستانی تہذیب کے منکر ہیں اور اس ملک کی تاریخ کو خانوں میں بانٹ کر دیکھنے کے عادی ہیں، انھیں اردو ادب کے کرداروں میں بہت سے اجنبی، اس کے چمن میں بہت سے بدیسی پھول اور اس کے نگار خانے میں بہت سی نئی تصویریں نظر آئیں گی۔ اس کے برعکس، وہ لوگ جو تاریخ کے تسلسل پر نظر رکھتے ہیں، مظاہر کی کثرت میں ہندوستان کی روح کی وحدت کی پرکھ جانتے ہیں۔ انھیں سو رنگوں میں ایک ہی مضمون نظر آئے گا.....'' اسی 'مضمون' کا دوسرا نام مشترکہ تہذیب ہے جس کے تابندہ نقوش کو دھندلا ہوتا دیکھ کر دوسروں کی طرح جگن ناتھ آزاد بھی بے چین اور مضطرب رہے۔ ان کے اس اضطراب اور بے چینی کا سبب بھی بہت واضح ہے اور اس کی تفہیم کے لئے ہمیں زیادہ دور جانے کی ضرورت بھی نہیں۔ بس اپنے گرد و پیش پر ایک نظر ڈال لینا کافی ہوگا۔ لیکن پہلے یہ سوال کہ آزاد کی نظر میں اس مشترکہ تہذیب کا تصور اور نوعیت کیا ہے؟ ہمارے خیال میں اسے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک حصہ تو ان روایات و اقدار سے عبارت ہے جن کا ذکر شروع کے صفحات میں کیا گیا اور جن پر یقین و اعتماد سے ہندوستان میں مشترکہ کلچر کی بنیاد پڑی اور دوسرے حصے کا تعلق مشترکہ تہذیب کے اس خوبصورت مظہر سے ہے جو اردو زبان کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ آزاد ان دونوں کے محافظ اور علم بردار تھے۔ ان کی عظمت اور بڑائی کا راز اور باتوں سے قطع نظر، اس حقیقت میں بھی پوشیدہ ہے کہ سرحدوں کی تقسیم کے سبب جذباتی طور پر وہ مجروح اور دل شکستہ تو ہوئے مگر اس سے ان کے ذہن و فکر پر منفی اثر نہیں پڑا۔ اسے ان کے والد تلوک چند محروم کی تعلیم و تربیت کہا جائے یا علامہ اقبال کے گہرے اثرات کا

نتیجہ، دونوں صورتوں میں آزاؔد کی ادبی شخصیت کا یہ روشن ترین پہلو ہے کہ انھوں نے تا عمر اُن روایات واقدار کی پاسداری کی جو صدیوں سے ہندوستان کی مختلف اقوام کو عزیز رہیں اور جن کی وجہ سے یہاں سماجی ارتباط کی خوشگوار فضا قائم ہوئی۔ چنانچہ ان کے مطالعے میں ایک ایسی منزل بھی آتی ہے جب یہ محسوس ہوتا ہے کہ تقسیم وطن کے سانحے کا ایک بڑا سبب بعض دیگر حقائق سے قطع نظر، مشترکہ روایات واقدار کا ٹوٹنا، بکھرنا یا ان کی ضرورت اور اہمیت کا انکار کرنا بھی تھا۔

لیکن یہ تصویر کا صرف ایک پہلو ہے۔ دوسرا پہلو ان اسباب ومحرکات کا ترجمان ہے جس کے لیے آزاؔد نے اپنے ایک شعر میں ''اشارۂ غیر'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اس سے اگر ہماری طرح آپ کا ذہن بھی ان غیر ملکی طاقتوں کی طرف منتقل ہوتا ہے جو ہندوستانی عوام کے اتحاد کو اپنے منصوبوں کی راہ میں حازم خیال کرتی تھی تو یہ غلط نہ ہوگا۔ ماضی میں فرقہ وارانہ ہم آہنگی اور باہمی خلوص ویگانگت کے جن آدرشوں سے ہندوستان کی متحدہ قومیت کا تانا بانا بنا گیا تھا، اس کے شیرازے کو ابتداً مذہب، تہذیب اور زبان کا نام لے کر ان غیر ملکی طاقتوں نے ہی منتشر کیا تھا اور جگن ناتھ آزاؔد تاریخ کی ان صداقتوں سے خوب واقف تھے اور اسی لیے نہیں چاہتے تھے کہ پھر کوئی اندرونی یا بیرونی طاقت ہمارے رہے سہے اتحاد کو مجروح کرے۔ وہ بلا شبہ اپنے ماحول کے ثنا کی تھے مگر نا امید نہیں تھے۔ انھیں یقین تھا کہ ہندوستان کی طاقت، توانائی، حسن ورعنائی کا راز اس کے باطن میں پوشیدہ ہے خارج میں نہیں۔ اس کی مثالیں ان کی نظموں میں بکثرت موجود ہیں لیکن یہاں صرف تین نظموں کا ذکر ضروری ہے۔ ''اے کشوؔر ہندوستان''، ''اردوؔ'' اور ''بھارتؔ کے مسلمان''۔ یہ تینوں نظمیں آزاؔد کے تہذیبی تصورات کی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کرتی ہیں۔ اول الذکر نظم ہندوستان کے شاندار ماضی کا موثر بیان ہے اور ثانی الذکر نظم میں انھوں نے ''تحفظ ثقافت'' کا نعرہ بلند کرنے والوں کے سامنے اردو کی تاریخی اور تہذیبی اہمیت جتائی۔ اس سلسلے میں ان کا واضح نظریہ یہ تھا کہ جب ملک ایک ہے تو زبان بھی ایک ہی ہونا چاہیے مگر حالات کے بدل جانے کے بعد ظاہر ہے کہ اردو ملک کی سرکاری زبان نہیں بن سکی۔ آخری نظم میں ان کا خطاب براہ راست مسلمانوں سے ہے۔ اس خطاب میں یہ اقرار بھی موجود ہے کہ ہندوستان کا شاندار ماضی

محض ''اکثریت'' کے نام نہاد فکر و تخیل کا نتیجہ نہیں بلکہ اس کی عظمت اور بزرگی مسلمانوں کی بھی رہین منت ہے۔اس صراحت کے بعد ان نظموں کے درج ذیل بند ملاحظہ کیجیے:

اے کشور ہندوستاں اے خطۂ جنت نشاں

اے سجدہ گاہ قدسیاں

اے منبع انوار حق اے کعبۂ روحانیاں

اے قبلہ گاہ روحانیاں اونچا رہے تیرا نشاں

ائے کشور ہندوستاں

اے منبع مہر و وفا اے مخزن صدق و صفا

اے مصدر نور و ضیا

اس تیرہ باطن دور میں دہرائے جا دہرائے

مہر و وفا کی داستاں اونچا رہے تیرا نشان

اے کشور ہندوستاں

(اے کشور ہندوستاں)

اردو کو مٹاؤ گے تو مٹ جائے گی خوشبو یہ فضا کو پھر نہ مہکائے گی

لیکن یہ خبر بھی ہے اے دیوانوں تہذیب میں کس قدر کمی آئے گی

اسے اہل وطن دیکھیں نہ ہرگز بدگمانی سے کہ دھل کر آئی ہے یہ زمزم و گنگا کے پانی سے

ریاض دہر میں اردو وہ اک خوش رنگ پودا ہے جسے خون جگر سے ہندو و مسلم نے سینچا ہے

مرے اہل وطن یہ آدمیت کا تقاضا ہے محبت کا ، حمیت کا ، شرافت کا تقاضا ہے

کہ ہم پامال جور آسماں ہونے نہ دیں اس کو خزاں کے دور میں وقف خزاں ہونے نہ دیں اس کو

وطن بھی ایک ہے اپنا، زباں بھی ایک ہو اپنی

چمن جب ایک ہے ، طرز بیاں بھی ایک ہو اپنی

(اُردو)

اس دور میں تو کیوں ہے پریشان و ہراساں کیا بات ہے ! ہے کیوں متزلزل ترا ایماں
دانش کدہ ٔ دہر کی اے شمع فروزاں اے مطلع دہر کے خورشید درخشاں
حیرت ہے گھٹاؤں سے ترا نور ہو ترساں
بھارت کے مسلماں

تو درد محبت کا طلب گار ازل سے تو مہر و مروت کا پرستار ازل سے
تو محرم ہر لذتِ اسرار ازل سے ورثہ ترا رعنائی افکار ازل سے
حیرت ہے گھٹاؤں سے ترا نور ہو ترساں
بھارت کے مسلماں

ہم دونوں بہم مل کے ہوں بھارت کے محافظ دونوں بنیں اس ملک کی عظمت کے محافظ
دیرینہ مودّت کے ،مروّت کے محافظ اس دیس کی ہر پاک روایت کے محافظ
ہو نام وطن تا کہ بلندی پہ درخشاں
بھارت کے مسلماں

یہاں بیکراںؔ، ستاروںؔ سے ذروں تک ،نوائےؔ پریشاں، اور وطنؔ میں اجنبی جیسے شعری مجموعات شاعری کی متعدد دوسری نظموں، قطعات اور غزلیہ اشعار کو بھی زیر بحث لایا جائے تو آزادؔ کی ان تخلیقات اور اس میں مضمر ان کے مطمح نظر کو آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ آزاد کی یہ تخلیقات حالات کے جس جبر اور زمین کی جن سچائیوں کی ترجمان ہیں' ان کی روشنی میں آزاد کی انسان دوستی، عظیم قدروں کے تئیں ان کے خلوص اور اس سے بھی زیادہ ایک بہتر مستقبل کے لئے ان کی تڑپ اور تمنا کا جو ثبوت ملتا ہے اسے نظر انداز کر کے آزاد کے تہذیبی تصورات کی تفہیم ناممکن ہے۔

آزادؔ وسیع النظر تھے۔ سچ اور ضمیر کا سودا ان کے مشرب میں کفر تھا دیر و حرم کی راہ سے گذر کر خدا اور صنم خانوں کا حال وہ دیکھ چکے تھے۔ ہر طرف تاریکی ہی تاریکی تھی۔

انسانیت خود اپنی نگاہوں میں ہے ذلیل
اتنی بلندیوں پہ تو انساں نہ تھا کبھی

پروفیسر فیروز احمد' صدر شعبۂ اُردو و فارسی' راجستھان یونیورسٹی' جے پور رہ چکے ہیں۔

رحمت یوسف زئی

ثقافتی اور قومی یکجہتی کے فروغ میں اُردو زبان کا حصہ

ہندوستان ایک ایسا ملک ہے جہاں کئی تہذیبیں، کئی زبانیں اور کئی مذہب ایک ساتھ رہتے آئے ہیں۔ ہندوستان کی سب سے اہم خصوصیت کثرت میں وحدت (Unity in diversity) ہے۔اس کی بنیادی وجہ یہی تھی کہ اس وسیع وعریض ملک کے ہر طبقے، ہر مذہب، ہر علاقے اور ہر تہذیب کے مابین پیار اور محبت کی فضاء تھی لیکن بعد میں محض سیاست دانوں کی وجہ سے مذہبوں، علاقوں اور تہذیبوں کے درمیان لکیریں کھینچ دی گئیں۔اپنی زبان، اپنی تہذیب، اپنا مذہب ہر ایک کو پیارا ہوتا ہے لیکن سیاسی ہتھکنڈے استعمال کر کے صرف مفادات حاصلہ کی خاطر تہذیب، مذہب اور زبان سے وابستگی کو تعصب کا روپ دے دیا گیا۔ جب کہ کوئی مذہب بقول علامہ اقبال بیر رکھنا نہیں سکھاتا، کوئی تہذیب اور کوئی زبان تعصب کا درس نہیں دیتی۔ ہندوستانی قوم کی شناخت اس نکتے میں مضمر ہے کہ یہاں کثرت میں وحدت ہے۔اگر کوئی شخص ہندوستان سے باہر جاتا ہے تو ممالکِ غیر میں صرف ہندوستانی کہلاتا ہے، پنجابی، بنگالی، گجراتی یا مدراسی نہیں کہلاتا اور نہ ہی ہندو مسلمان یا سکھ کہلاتا ہے۔ کیوں کہ اس کی قومیت صرف ہندوستانی ہے اور اس کا وطن ہندوستان ہے۔ گویا قومیت کا تعلق وطن سے ہے۔

یہاں ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ انگریزوں نے اس ملک پر دو سو برس تک حکومت کی لیکن وہ اپنے آپ کو انگریز اور انگلستان کا شہری ہی مانتے رہے۔انہوں نے انگلستان ہی کو اپنا وطن مانا اور جب حکومت ختم ہوگئی تو اپنے وطن واپس چلے گئے۔ جبکہ آریاؤں اور مسلمانوں نے اس ملک کو اپنا وطن بنالیا اور اس مٹی کا، یہاں کی مشترکہ تہذیب کا اٹوٹ حصہ بن گئے۔

زبان قوم کی شناخت ہوتی ہے لیکن زبان ایک دو دن، سال دو سال میں نہیں بنتی، زبان بننے کے لیے تو ایک طویل مدت درکار ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ضروری ہے کہ ماحول بھی سازگار ہو۔ ہندوستان کے مخصوص حالات میں یہاں ایک ایسی مشترکہ زبان کی ضرورت تھی جسے مختلف علاقوں اور زبانوں کے لوگ آپس میں ترسیل کے لیے استعمال کر سکیں۔ اردو ان ہی ضروریات کی تکمیل کے لیے وجود میں آئی۔

اردو زبان اس اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے کہ اس کا دائرۂ اثر کسی خاص گروہ، مذہب یا تہذیب تک محدود نہیں ہے۔ بلکہ یہ زبان ہندوستان کی سرزمین پر پنپنے والی ایک عظیم مشترکہ تہذیب کی میراث ہے۔ وہ عظیم مشترکہ تہذیب جو پنجاب کے لہلہاتے کھیتوں میں، گنگ وجمن کے شاداب میدانوں میں، گجرات اور دکن کے زرخیز اور محبت سے معمور علاقوں میں پروان چڑھی۔ یہی وہ مشترکہ تہذیب ہے جس نے ہندوستان کے طول وعرض میں محبت، رواداری اور یگانگت کے جذبے کو بیدار کیا۔ اس محبت اور یگانگت کے جذبے نے جہاں ایک دوسرے کے رسوم ورواج اپنانے پر مائل کیا، وہیں لسانی اعتبار سے بھی لین دین کے نتیجے میں اردو وجود میں آئی جو وقت کی ضرورت تھی۔ یہ زبان جو پہلے ہندوی، ریختہ اور پھر اردو کہلائی، اس میں ہندوستان کے طول وعرض میں استعمال کیے جانے کی صلاحیت تھی۔ یہ آپسی میل جول، تہذیبی لین دین، محبت اور یکجہتی کا ہی تقاضہ تھا کہ اردو وجود پذیر ہوئی اور اس زبان نے اس طرح دلوں میں گھر کر لیا کہ یہ پیار، خلوص اور تہذیبی اور لسانی اختلاط کا ایک خوبصورت نمونہ بن گئی۔

جب ہم قومی یک جہتی کہتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ دو مختلف اکائیاں اپنی شناخت قائم رکھتے ہوئے ایک دوسرے سے اس طرح قریب آجائیں کہ من وتو کا جھگڑا ہی ختم ہوجائے۔ اردو زبان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے مختلف تہذیبوں، ثقافتوں اور مذہبوں کو ایک دوسرے سے قریب کر دیا۔ زبان کا بنیادی مقصد ترسیل ہوتا ہے۔ جہاں اپنی بات دوسروں تک پہنچانا اور دوسروں کی بات سمجھنا ضروری ہو، وہاں ایسی زبان کی ضرورت ہوتی ہے جو

مشترکہ مزاج رکھتی ہو۔ اردو ایک ایسی ہی مشترکہ مزاج رکھنے والی زبان ہے۔ اس نکتے کو صوفیائے کرام نے سمجھ لیا تھا اور اسی لیے انہوں نے اس زبان کو اپنے ارشادات کا وسیلہ بنایا۔

اپنی کتاب ''اردو کی نشو ونما میں صوفیائے کرام کا حصہ'' میں مولوی عبدالحق نے متعدد صوفیا کے اقوال، اشعار اور ملفوظات درج کیے ہیں جو اردو کی ابتدائی شکل کہے جاسکتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے جب اردو ایک بولی کی شکل میں سارے ہندوستان میں ایک ساتھ نشو ونما پا رہی تھی۔ علاقائی اثرات کی وجہ سے ایک مقام کی بولی اور دوسرے مقام کی بولی میں نمایاں فرق تھا۔ اس زبان کے بننے میں کسی سوچے سمجھے منصوبے کو دخل نہ تھا۔ ممتاز ماہر لسانیات پروفیسر مسعود حسین خاں کے مطابق اردو دراصل ایک غیر شعوری لسانی سمجھوتے کا نتیجہ ہے جس کی وجہ سے ہندوستان کی سرزمین پر کثرت میں وحدت کا تصور ابھرا۔ ہندوستانی ثقافت کا ایک روشن پہلو یہ بھی ہے کہ یہاں رشتوں کو اعتبار حاصل ہے۔ پڑوسی، ہم محلّہ، ہم وطن اور دوسرے سماجی رشتے بھی یہاں اہمیت کے حامل ہیں۔ دوسروں کے دکھ درد میں شریک ہونا اور خوشیوں میں ساجھے داری اپنے ذاتی مفاد سے زیادہ اہم ہیں۔ اسی لیے سماجی رشتوں کو مضبوط تر بنانے کے لیے اور ترسیل کی اہم خدمت انجام دینے کے لیے ایسی زبان کی ضرورت تھی جس میں تنگ نظری اور تعصب نہ ہو، جو دوسری تہذیبوں اور لسانی تنوع کے ساتھ گھل مل سکے، جو مختلف تہذیبی اور لسانی اثرات کو اپنے اندر جذب کر سکے۔ یہ خصوصیات اگر کسی زبان میں بدرجہ اتم موجود تھیں تو وہ صرف اور صرف اردو تھی۔ یہی اس زبان کی مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ ہے۔

ہر دور میں عوامی بولی اور حکمران طبقہ کی زبان میں تفاوت رہا ہے۔ حکمران طبقہ اپنی زبان کو اعلیٰ وارفع کہتا رہا۔ لیکن جب عوامی ترسیل کی نوبت آئی تو حکمران طبقہ مجبور تھا کہ وہ عوامی بولی استعمال کرے۔ مذہب کی تبلیغ کے لیے بھی یہی صورت حال تھی۔ چنانچہ یہ سبھی جانتے ہیں کہ اشوک اعظم نے گوتم بدھ کی تعلیمات کو عام کرنے کے لیے پالی کا سہارا لیا جو اس دور کی عوامی زبان تھی۔ صوفیائے کرام نے بھی اپنی تعلیمات کے لیے ہندوی استعمال کی کیوں کہ یہی وہ زبان تھی جو عوامی سطح پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔

عرب، ایران، ترکستان، سنٹرل ایشیا اور افغانستان سے آنے والے مسلمانوں کی زبان اُردو نہیں تھی۔ وہ جب آئے تو اپنی زبان ساتھ لائے لیکن آپسی میل جول اور مقامی زبانوں کے اثرات سے اردو کی داغ بیل پڑی جس میں ہندوستانی تہذیبی ورثہ اور عرب و ایران کے شعری، ادبی اور لسانی مزاج گھل مل گئے۔

اردو کا لسانی کینڈا ہندوستانی ہے۔ اس کے قواعد کے اصول وہی ہیں جو یہاں کی بیشتر زبانوں میں رائج ہیں۔ برج بھاشا، کھڑی بولی، ہریانوی، پنجابی وغیرہ کے صرفی ونحوی قواعد تقریباً وہی ہیں جو اردو کے ہیں۔ جب کہ عربی، ترکی، فارسی وغیرہ میں صرف ونحو کے اصول مختلف ہیں۔ یہ اس بات کا کھلا اور نا قابلِ تردید ثبوت ہے کہ اردو کی جڑیں ہندوستان اور صرف ہندوستان ہی کی سرزمین میں پیوست ہیں۔

پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کہتے ہیں کہ اردو کی رگوں میں ہندوستانی خون ہے۔ (اردو ادب اور قومی یک جہتی، غالب نامہ ص ۴۷) لیکن میرا یہ عرض کرنا ہے کہ اردو کی رگوں میں صرف خون ہی ہندوستانی نہیں بلکہ اردو کا پورا جسم ہی ہندوستانی ہے۔ اس کی بنیاد، اس کا مزاج، اس کا رنگ سب کے سب ہندوستانی ہیں اسی زبان نے جب دوسری زبانوں کے الفاظ اپنائے تو انہیں اردو کے مزاج کے مطابق بنالیا۔ یہاں تک کہ بعض کے مفہوم میں بھی تبدیلی کرلی۔ بیگم ترکی کا لفظ ہے لیکن انشا نے بیگم کی حمایت کرتے ہوئے کہا کہ جو لفظ اردو میں جس طرح عوام استعمال کرتے ہیں وہی درست ہے۔ صلوات کے معنی عربی میں نماز کے ہیں لیکن اردو میں صلواتیں سنانا کا مفہوم کچھ اور ہے۔

یہ زبان ایک مشترکہ تہذیب بلکہ مشترکہ ہندو مسلم کلچر کی آئینہ دار ہے جس کی ترقی و ترویج میں صرف ہندوؤں یا صرف مسلمانوں کا دخل نہیں ہے بلکہ ہندوستانی عوام نے مل جل کر اس زبان کو پروان چڑھایا ہے۔ ایک دوسرے کے مذہبی عقاید کا احترام کرتے ہوئے ہندوؤں نے مسلم تہواروں اور اسلامی شخصیات پر نظمیں لکھیں تو مسلمانوں نے بھی ہندو تہواروں، رسوم و رواج اور مذہبی شخصیات اور اپنے وطن پر تخلیقات پیش کر کے قومی یک جہتی اور اس سرزمین سے اپنی

وابستگی کا اظہار کیا۔ یہ بات بھی طے ہے کہ ہندوؤں یا مسلمانوں نے یہ تخلیقات کسی دباؤ کے تحت نہیں بلکہ اپنی مذہبی رواداری اور وطن سے فطری محبت کے اظہار کے لیے لکھی تھیں۔ جب نظیر اکبر آبادی کہتے ہیں کہ:

سب سننے والے کہہ اٹھے جے جے ہری ہری
ایسی بجائی کرشن کنھیا نے بانسری

تو انہوں نے یہ نظم کسی دباؤ یا خوشامد یا مصلحت کے تحت نہیں لکھی تھی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب مسلمان اقتدار میں تھے۔ لیکن کسی نے نظیر کی اس نظم یا اسی قبیل کی دوسری نظموں پر اعتراض نہیں کیا اور نہ ہی کفر کا فتویٰ صادر کیا۔ کیوں کہ نظیر اس مشترکہ تہذیب کے نمائندہ تھے جو ہندو مسلم مشترکہ ثقافت اور تہذیبی اقدار کے اختلاط کا نتیجہ تھی۔ اسی طرح پنڈت دیا شنکر نسیم نے یا رام نرائن موزوں نے یا موجی رام موجی نے نعتیں اور منقبتیں لکھیں تو یہ کسی خوشامد یا شہرت کے حصول کی کوشش ہرگز نہ تھی۔ اردو کے سینکڑوں ادیب اور شاعر ایسے ہیں جو مذہب کے اعتبار سے مسلمان نہ تھے۔ آنند رام مخلص، سرب سنگھ دیوانہ سے لے کر رتن ناتھ سرشار، برج موہن دتاتریہ کیفی، پریم چند، فراق گورکھپوری، ہرچند ابانی، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر اور عہد حاضر میں گیان چند، گوپی چند نارنگ، جتیندر بلو، بلونت سنگھ سب کے سب عقاید کے اعتبار سے ہندو یا سکھ ہیں لیکن اردو ان کی اپنی زبان ہے اور ان میں اس طرح رچ بس گئی ہے کہ اپنے مافی الضمیر کو پیش کرنے کے لیے انہیں یہی زبان بہتر نظر آتی ہے۔ کس میں ہمت ہے کہ وہ ان ادیبوں اور شاعروں کے تخلیقی کارناموں سے صرف نظر کر سکے۔ سینکڑوں رسالے ایسے ہیں جن کے مدیران ہندو تھے۔ دیانرائن نگم ایڈیٹر زمانہ، گوپال متل ایڈیٹر تحریک اور خوشتر گرامی ایڈیٹر بیسویں صدی سے کون واقف نہیں۔ منشی نول کشور اور بنی پرشاد مادھو جیسے پبلشنگ اداروں کی خدمات سے کون انکار کر سکتا ہے۔ نام تو اور بھی لیے جا سکتے ہیں لیکن یہاں مقصد صرف نام گنوانا نہیں ہے بلکہ یہ ظاہر کرنا ہے کہ اردو کسی مذہب اور فرقے کی زبان نہیں ہے۔ یہ سب کی زبان ہے۔ یہ ہر اس شخص کی زبان ہے جو اسے بولتا اور سمجھتا ہے۔

آزادی کے بعد منعقد ہونے والے اردو کنونشن کی صدارت کرتے ہوئے غالباً آنند نرائن ملا نے کہا تھا کہ:

''اردو کسی فرقے کی زبان نہیں ہے، کسی حکومت کی چلائی ہوئی زبان نہیں ہے۔ کسی خاص نیت سے گھڑی ہوئی زبان نہیں ہے۔ یہ تو زندگی کی ریل پیل میں انسانوں کے میل جول کا پھل ہے یا لوگوں کی، جنتا کی زبان ہے۔ یہ فقیروں اور خادمانِ خلق کی زبان ہے۔ بازار میں کاروبار میں لین دین سے بنی ہوئی زبان ہے۔ منڈیوں میں مبادلہ، اجناس کے ساتھ مبادلہ، افکار کے عمل کا نتیجہ ہے۔ یہ وسعت قلب کی زبان ہے، رواداری کی زبان ہے، محبت اور پریم کی زبان ہے۔''

(بحوالہ ہماری تہذیبی میراث، سفارش حسین رضوی ص ۲۸۰)

اور پچھلے پچاس برس میں کسی کی یہ ہمت نہ ہوسکی کہ وہ ان خیالات سے اختلاف کر سکے۔

آخر میں پوری قوت سے میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ہندوستان میں اگر کوئی زبان ثقافتی اور قومی یک جہتی کی سچی آئینہ دار ہوسکتی ہے تو وہ صرف اور صرف اردو ہے۔ اور یہ اتنی سخت جان ہے کہ سیاسی سطح پر اسے کچلنے اور اس کے خلاف متعصّبانہ رویہ اختیار کرنے کی ہر کوشش ناکام ثابت ہوگی۔ کیوں کے اسے عوام کی حمایت حاصل ہے کیوں کہ یہ قومی یک جہتی کی علامت ہے۔ یہی وہ زبان ہے جو پارہ پارہ ہوتی ہوئی تہذیبی اور ثقافتی روایتوں کو ایک جان کرسکتی ہے۔ اردو کا منصب عوامی سطح پر ترسیل ہے۔ بین لسانی سطح پر ترسیل کے ذریعہ اس زبان نے محبت کو فروغ دیا ہے۔ آج برصغیر سے نکل کر اردو خلیجی ممالک انگلستان، جرمنی، سویڈن، امریکہ، جاپان اور جانے کہاں کہاں نمو پا رہی ہے۔ یہ اس بات کا بین ثبوت ہے کہ اردو کا پیغام محبت ہے جو کرہ ارض کے گوشے گوشے میں پہنچ رہا ہے۔ اور جب تک اس کائنات میں محبت باقی رہے گی، اردو زبان اپنی پوری تابناکی کے ساتھ روشنی بکھیرتی رہے گی۔

پروفیسر رحمت یوسف زئی، صدر شعبۂ اُردو، سنٹرل یونیورسٹی، حیدرآباد رہ چکے ہیں۔

عقیل ہاشمی

انشائیہ نگاری میں تشبیہ کا عمل

ادب میں اصول اور قاعدہ کی اساس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جن میں عروض و بلاغت سے متعلق گفتگو کی گئی ہے۔ عروض کے محاذی بلاغت میں علم میں معانی' بیان و بدیع سے بحث کی جاتی ہے' خصوصیت سے علم معانی میں فصاحت اور بلاغت اپنی اہمیت اور افادیت سے اہل علم کے نزدیک ایک مقام و مرتبہ رکھتے ہیں' نظم و نثر کی تخصیص' کے باوصف تشبیہ کا تعلق علم بیان سے ہے' بلکہ علم بیان کا مدار تشبیہ' استعارہ' مجاز مرسل اور کنایہ پر قائم ہے۔ تشبیہ کی عمومی تعریف دلالت کرتا ہے اس بات پر کہ ایک شئے دوسری شئے کے ساتھ ہم معنیٰ ہے۔ اس کے کوئی پانچ ارکان مشبہ' مشبہ بہ' حرف تشبیہ' وجہ تشبیہ اور غرض تشبیہ کے علاوہ اس کی تین قسمیں بھی ہیں۔ تشبیہ حسّی' تشبیہ عقلی اور تشبیہ خیالی۔ کہا جاتا ہے کہ تشبیہ کسی بھی کلام کی ناگزیر خوبی ہے۔ یہ مفاہیم کے ارسال و ابلاغ کی معاون ہے۔ باالفاظ دیگر تشبیہ نظم و نثر' دونوں کی ضرورت ہے۔ یہ اپنی سرشت میں نفس مضمون کو مضبوط و مستحکم ہونے کا جواز فراہم کرتی ہے بلکہ اس کے ذریعے شاعر یا ادیب مختلف النوع جذبات و احساسات کو متاثر کن نیز جدت طراز اور پر لطف بنا سکتا ہے۔

یہ بات تو سبھی جانتے ہیں کہ ارسطو اور افلاطون نے اپنے ناقدانہ خیالات سے ادب و شاعری کو سمجھنے اور ان پر غور کرنے کی راہ دکھائی جبکہ اہل یورپ نے لانجینس (Langinus) سے استفادہ کیا' وہ کہتا ہے ''اعلیٰ ادب وہی ہے جو قاری کو ایک مرتبہ نہیں بلکہ بار بار بیدار کرتا ہے اسے ترغیب دلاتا ہے۔ اس نے ایک اچھے تخلیق کار میں تین خصوصیات تلاش کیں۔ پہلی خصوصیت مصنف کی وہ صلاحیت ہے جس کے ذریعے وہ خیالات اور جذبات کو فنکارانہ انداز میں ظاہر

کر سکے۔ دوسری خوبی یہ کہ وہ اپنی تخلیق کو عظیم بنا سکے یعنی سلیقہ، شعاری، ترتیب و تنظیم، لفظیات کا شایان شان استعمال اور تیسری بات اس پوری کاوش کی پیشکشی ہے''۔ گویا کسی بھی ادب پارہ کو ان تین عناصر سے جانچا پرکھا جا سکتا ہے یا پھر ان تینوں عوامل سے تخلیق کار کو مفر نہیں۔ اس مرحلہ پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ انشائیہ نگاری میں تشبیہ کا عمل بنیادی ہے جبکہ اس انسانی تجربات، قوتِ مشاہدہ کا وصف غیر معمولی ہوگا جو یقیناً رفعتِ خیال کا متقاضی ہے۔ واضح رہے کہ انشائیہ کو ادب لطیف سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ اس کا دائرہ عمل اپنی وسعت اور توانائی کے لحاظ سے کسی ایک صنفِ سخن یا ایک جہت میں مقید نہیں ہو سکتا بقول۔ سید محمد حسنین:

''انشائیہ میں قوت انشاء (حسنِ خیال، حسن بیان، لفظی و معنوی، تازگی شگفتگی معنویت کی تہہ داری) پورے کروفر کے ساتھ نمودار ہوتی ہے یہ وہ نثری صنف ہے جو قوتِ انشاء کے زور و شور دونوں کی متحمل ہوتی ہے انشائیے میں انشاء دو دھاری تلوار کی طرح کام کرتی ہے۔ انشائیہ نگار کے لئے قوت انشاء سے خاطر خواہ مصرف لینا ضروری ہے اور کامیاب انشائیہ نگار اچھا انشاء پرداز بھی ہوتا ہے۔ عمل اِنشاء سے انشائیے میں تلوّن آتا ہے اور تیزی بھی۔ تخلیقی نثر کے حُسنِ بےحجاب کو اگر کسی صنف میں دیکھا جا سکتا ہے تو، وہ انشائیہ ہے اور صرف انشائیہ''۔ (انشائیہ اور انشائیے، ص 51)۔

اس اقتباس کی روشنی میں اردو زبان و ادب میں انشائیہ نگاری اور اس کے اعلیٰ ترین وصف پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ انشائیے میں جہاں تحریر کی ندرت، رعنائی خیال، شگفتگی بیان، بانکپن و شوخی ہوگی وہیں اس میں داخلیت کا حُسن قوسِ قزح اور خارجیت کی آزادانہ روش آسودگی، طمانیت مزید مختلف موضوعات سے ان کا میل ملاپ مزاج و مذاق کی افتاد، فکر و نظر کی پرواز، حیات اِنسانی کے ہر شعبہ سے اس کا تعلق ہے اور ان تمام باتوں کی وضاحت یا تشریح کے لیے وہ قدم قدم پر تشبیہات کا سہارا لیتا ہے۔ اس ضمن میں انشائیہ نگار ذہن بیدار اور دیدۂ بینا کا خوگر ہوگا۔ وہ محاضرات پر بھی نظر رکھتا ہے بلکہ س کے استعمال سے انشائیے کی رنگارنگی میں یک گونا اضافہ کرتا ہے۔ یہ دراصل موضوعات کی بوقلمونی نیز گفتگو کے تسلسل تواتر کے ہمراہ نت نئے تیور و ترنگ کو پیدا

کرنا چاہتا ہے۔ یہاں انشائیہ کی ابتداء، ارتقاء پھر اس کے اولین لکھنے والوں وغیرہ جیسے امور سے صرف نظر کرتے ہوئے انشائیے میں تشبیہ کی صورت گری سے متعلق توجہ دلانا مقصود ہے۔

اردو میں انشائیے کے آغاز کے بارے میں محمد حسین آزاد کا نام لیا جاتا ہے۔ بعد ازاں خواجہ حسن نظامی، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، کنہیا لال کپور، فرحت اللہ بیگ اور ان سے آگے کرشن چندر، مشتاق احمد یوسفی، یوسف ناظم اور مجتبیٰ حسین وغیرہم معروف ہیں۔ ان تخلیق کاروں کی تحریروں میں تشبیہات کی گلفشانیاں معنیٰ خیز نشاط انگیزی، لطف و کشش، زورِ بیان، کیف و سرور پر نظر ڈالیں تو اندازہ ہوگا کہ ان لوگوں کے ہاں نفس مضمون کے ساتھ ساتھ خود انشائیہ نگار کا نقطۂ نظر، صلابت فکر، موثر طرز اظہار یعنی اسلوب ہنرمندی دیدنی ہوگی۔ محمد حسین آزاد کی انشاء پردازی کے ابتدائی مراحل میں بھی انشائیہ کا رنگ و ڈھنگ کس قدر والہانہ ہے کہ اس طرز تحریر کے بارے میں پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کا یہ کہنا ''سخنش چمنے وسطرش انجمنے'' متاثر کرتا ہے۔ نیرنگ خیال کا ایک اقتباس دیکھئے:

> ''حقیقت حال یہ ہے کہ نکتہ چینی جس کی بدولت ان لوگوں نے مصنفوں کی قسمت کے فیصلہ کرنے کا اختیار پایا ہے اصل میں خواجہ حق پرست اور محنت خاتون کی سب سے بڑی بیٹی تھی۔ جب وہ پیدا ہوئی تو پرورش کے لئے انصاف کے سپرد ہوئی چنانچہ دانش کے محلوں میں پال کر تربیت کیا۔ وہاں دن رات علوم کی جواہر کاری اور فنون کی مرصع نگاری کو دیکھا کرتی تھی اور صبح و شام عقل آرائی کے باغوں میں جی بہلایا کرتی۔ جب بڑی ہوئی تو عالم بالا کی پریوں میں داخل ہوگئی۔ وہاں کی پریاں موسیقی ناچ رنگ و سانگ شاعری افسانہ تاریخ وغیرہ اپنے اپنے فن کی مالک تھیں۔ چونکہ انہیں بھی ملکِ خیال سے تعلق تھا اس لئے نکتہ چینی نے ان کے کلام میں دخل پیدا کرلیا۔ جب انہوں نے عالم خاک کی طرف نزول کیا تو ملکہ نکتہ چینی کی کہ خود فرمانروائے ملکِ خیال تھی وہ بھی ان کے ساتھ روئے زمین پر آئی۔ محل سے چلتے وقت، انصاف اس کے استاد نے ایک پھولوں کی چھڑی دے دی تھی کہ اسے تمغائے شاہی کی طرح ہر وقت اپنے داہنے ہاتھ میں رکھا کرے۔ عالم بالا کے دربار میں دستور تھا کہ جس

رات کوئی پری اکھاڑا جیتا کرتی تھی تو اس مبارکباد میں اُسے ایک ہار ملا کرتا تھا جس میں گلہائے جنت کی کلیاں اور امرت کے درخت کی کونپلیں پروئی ہوتیں۔ چنانچہ عصائے مذکور کے ایک سرے پر وہی ہار اور طرّے سجا کر انہیں آب حیات کے چشمہ سے شاداب کیا جاتا اور دوسرے سرے پر شجر کی پتیاں اور پوست کے ڈوڈے باندھ دیئے جاتے۔ یہ دریائے محویت کے پانی میں ڈوبی ہوئی تھی جن سے افیون کا گھولو اور پوست کا پانی ٹپکتا تھا۔ (داستان) نیرنگ خیال حصہ دوم، ص 35-34۔

محمد حسین آزاد نے ''نکتہ چینی' نکتہ چیں انصاف کی بدولت تصنیف کا کیا حال ہوتا ہے'' کے تحت تمثیلی انشاء پردازی اختیار کی جس میں کسی تشبیہ کو انسانی روپ میں پیش کیا کیونکہ تمثیل وہ تشبیہ ہے جس میں وجہ شبہ کئی چیزوں سے حاصل کی گئی ہو' وجہ شبہ کے اعتبار سے تشبیہ چار اقسام میں بٹ جاتی ہے یعنی تمثیل' غیر تمثیل' محمل اور مفصل۔ تمثیل یعنی انسان کے کسی جذبہ مثلاً غصہ نفرت محبت کو وجود جیسا مان کر مجسم کر لیا اور قصہ گڑھ لیا۔ تشبیہ اور تمثیل میں گویا زیادہ فرق نہیں۔ یہاں انشائیہ کے ذیل میں آزاد نے نکتہ چینی کو مجسم کرتے ہوئے تشبیہات کو رقم کیا ہے۔ مذکورہ اقتباس میں خواجہ حق پرست' محنت خاتون جیسے کرداروں کے ساتھ ساتھ دانش کے محلوں' عقل آرائی کے باغوں' مملکت خیال' پھولوں کی چھڑی' گلہاے جنت کی کلیاں' امرت کے درخت کی کونپلیں جیسی مثالیں دیتے ہوئے تشبیہات کا استعمال کیا ہے جو نہایت دلچسپ خوش بیانی اور دلکش پیرائے وطرز سے قاری کی توجہ مبذول کرتا ہے۔ آزاد نے یہاں تشبیہ حسّی کا ادراک کروایا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ حواس خمسہ انسانی وجود کے لئے لازم ہیں۔ قوت باصرہ سامعہ' لامسہ شامہ' اور ذائقے کے بغیر ہماری زندگی اجیرن ہوگی۔ اس مختصر سے اقتباس میں قوت مبصرات سے راست تعلق پیدا کیا گیا ہے' جبکہ تشبیہ عقلی جس میں مشبہ اور مشبہ بہ کا اثبات عقل کے مطابق ہوگا اس کا بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ دراصل انشائیہ نگاری میں تحریر کا حسن و بانکپن تشبیہ استعارہ' مجاز مرسل اور کنایہ سے مربوط ہے۔

اردو شاعری میں تشبیہات اور استعارات سے خوب کام لیا جاتا ہے۔ رنگینی' شوخی اور حسن پرستی کے لئے نظم میں تشبیہ کا عمل متاثر کن رہا ہے لیکن نثر میں اس کے لئے موضوع کی

مناسبت، افکار کی دروبست، فنی اکتساب کی ضرورت ہوگی۔ شاعری جذبہ کی زبان ہے اور نثر خیال کی۔ انشائیہ میں طنز ومزاح کا پہلو تیکھا نہ ہو تو عبارت مہمل بھی ہوسکتی ہے۔ انشائیہ میں تو صرف کہنے کا انداز چاہیے۔ موزوں تشبیہات ان کی چاشنی نکھرے ستھرے خیال کی پذیرائی کے ہمراہ، اسلوب کا بانکپن شعور وادراک کی رمزیت کسی بھی قسم کی وضاحت کی محتاج نہیں ہوتی۔ لفظیات کی سرد وگرم کیفیات سے انشائیے میں دلچسپی پیدا ہوگی۔ ویسے بھی انشائیے میں تشبیہ کا عمل چست ومعنی خیز فقروں، لطیف وموثر اشاروں سے ادب کا قیمتی سرمایہ بن جاتا ہے۔ پطرس بخاری ہوں یا رشید احمد صدیقی، کنہیالال کپور ہوں یا فرحت اللہ بیگ، مہدی افادی ہوں یا عصر حاضر کے مشتاق احمد یوسفی، یوسف ناظم، مجتبیٰ حسین ہوں، ان لوگوں کی تحریروں میں محض اسلوب کی جاذبیت اپنا کام کرتی نظر آتی ہے۔ ان حضرات نے طنز ومزاح کے سہارے بات میں بات پیدا کی ہے۔ انشائیہ کا فن اختصار میں جامعیت کو مدنظر رکھتا ہے۔ انشائیہ پرداز چھوٹے چھوٹے واقعات سے اپنا مافی الضمیر ادا کرنے میں ذہانت وفراست کو دکھاتا ہے اور کسی پہلو کو اجاگر کرتا ہے اور باقی پہلوؤں کو سمجھنے کے لئے قاری کو توجہ دلاتا ہے۔ اس طرح اس میں انبساطی کیفیت کے ساتھ ساتھ بظاہر بے ربطی محسوس ہوگی اور کسی حد تک انشائیہ نامکمل دکھائی دے گا۔ لیکن یہی عدم تکمیل کا احساس انشائیے کو مکمل بناتا ہے۔ اس میں طرز بیان یا اسلوب کا بڑا دخل ہوگا۔ یہاں نثری اسلوب اور شعری لہجہ کے اصطلاحی معنی کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔ گو اسلوب نثر ونظم دونوں کے لئے استعمال ہوتا ہے مگر شعری حسن کے لئے لہجہ کا اختصاص ہوگا یعنی جب کوئی شاعر اپنی پوری شخصیت کے ساتھ اپنی انفرادیت کو منوالیتا ہے تو کہا جائے گا کہ اس نے اپنا لہجہ پالیا ہے مگر نثر میں اسلوب کی اہمیت اس کا اچھوتا پن، طرز اظہار، معنویت، لفظیات وغیرہ کا اہتمام اتنا آسان نہیں جس سے شخصیت کے تانے بانے مضبوط اور مستحکم ہوں۔ تب ہی تو شاعروں کے برعکس نثر نگاروں کو اسلوب کے تعین میں خاصہ عرصہ درکار ہوتا ہے۔ اس میں ان کی شخصیت کا بھی عمل دخل ہوگا۔ چنانچہ مختلف انشائیہ نگار محض شخصیت ہی کے دائرہ میں محصور ہوکر رہ جاتے ہیں۔ تاہم ان کی شخصیت کا پرتو ان کی تحریروں میں صاف نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں تشبیہ کا عمل کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے اتنا وقیع

ہو جاتا ہے کہ موضوع کی مناسبت سے ان کا کمال اور بھی جذباتیت سے دوچار کرتا ہے۔ ذیل میں یوسف ناظم کی کتاب ''سائے ہمسائے'' جو کہ تمام تر شخصیات کے خاکوں پر مشتمل ہے' سے ایک اقتباس دیکھیے۔ اس میں انشائیے کی روپ ریکھا کے تئیں طنز و مزاح نیز تشبیہ کے عمل کی جھلکیاں صاف دکھائی دیتی ہیں:

''مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سنٹر میں ہمیشہ ہی جلسے ہوتے رہتے ہیں۔ یہاں جب بھی کوئی جلسہ ہوا' جلسے کے آخر میں کسی نہ کسی سمت سے' پتہ نہیں کہاں سے ایک صاحب بڑی دریا دلی کے ساتھ مسکراتے ہوئے نمودار ہو جاتے اور مائک پر پہنچ کر سامعین' حاضرین' ناظرین کا شکریہ ادا کرنے لگتے۔ وہ اس تفصیل اور خضوع و خشوع کے ساتھ شکریہ ادا کرتے کہ گھبراہٹ ہونے لگتی۔ شکریہ ادا کرتے وقت ان پر تقریباً رِقت طاری ہو جاتی اور حاضرین جلسہ کو وہ اس طرح رخصت کرتے جیسے کوئی ماں اپنے بچوں کو جنگ پر بھیج رہی ہو۔ اتنا با اخلاق اور مخلص شکریہ ادا کرنے والا دوسرا شخص یا تو ابھی پیدا نہیں ہوا ہے یا اگر پیدا ہو چکا ہے تو ہماری نظروں سے نہیں گزرا ہے۔ یہ صاحب آنے والوں کا تو شکریہ ادا کرتے ہی ہیں۔ لیکن نہ آنے والوں کا شکریہ ادا کرنا نہیں بھولتے۔ جب لوگوں کو یہ معلوم ہو گیا کہ جلسہ میں نہ جانے کے باوجود بھی ان کا شکریہ ادا کیا جائے گا تو ان میں سے کتنوں نے جلسوں میں شریک ہونا چھوڑ دیا۔ خیال یہ تھا کہ آج یہ صاحب شکریہ ادا نہیں کریں گے کیونکہ آج ..... ڈاکٹر احمد اللہ ندوی خود صاحب محفل ہیں۔ لیکن ڈاکٹر صاحب اُن لوگوں میں نہیں جو اپنی وضع بدل دیں ..... شکریہ ادا کرنا پہلے بڑا خوشگوار فریضہ تھا لیکن جس طرح فرض اور قرض ادا کرنے کا سلسلہ ختم ہو گیا ہے اسی طرح شکریہ ادا کرنا بھی بد اخلاقی سمجھا جانے لگا ہے۔ انگریزی میں شکریہ کی تقریر کو ''ووٹ آف تھینکس'' کہتے ہیں اور یہی وہ واحد ووٹ ہے جسے گنا نہیں جاتا۔ شکریہ ادا کرنے والے شخص اور سامعین میں ایک قسم کی ٹیلی پیتھی ہوا کرتی ہے۔ ادھر شکریہ ادا کرنے والا مقرر کھڑا ہوا اور اُدھر سامعین نے اِگزٹ کا رخ کیا''۔

(مضمون 'آج کچھ درد مرے دل میں سوا ہوتا ہے' ص 50-49)

عبارت مختصر! انشائیے میں کسی خاص موضوع کی تخصیص نہیں ہوتی تاہم حیات و کائنات کے انسانی تجربات اور مشاہدات جذبات و کیفیات کی گوناں گونی سے اسے مزین کیا جاسکتا ہے۔ اس میں موضوعاتی تنوع میں تشبیہ نگاری کا عمل اپنی مکمل اشاریت سے رنگینی پیدا کرتا ہے۔ شاید اسی لئے مغربی نقاد ڈاکٹر جانسن (Dr.Jhonson) نے انشائیے کو ذہنی تموج سے تعبیر کیا یعنی تعقل یا منطق کے مقابلے میں ذہن کی آزادروی، جس سے انشائیہ ایک لطیف اور سبک اظہار بیان کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ اس میں تشبیہ کا عمل جس قدر فکری اور فنی لحاظ سے مضمر اور ہم آہنگ ہوگا، انشائیہ کا تخلیقی وصف اتنا ہی متاثر کن ہوگا۔ یہاں ایک اور بات یہ بھی کہہ دی جائے کہ انشائیہ میں تشبیہ کا عمل تحیر خیزی، مسرت اور بصیرت سے بھی دوچار کرتا ہے۔ یوں انشا پرداز کا جوہر تخلیق خوب پروان چڑھتا ہے۔ اس میں لفظیات، حسن ترکیب، بھرپور معنویت کے ہمراہ توازن اور تنظیم کا جامع تصور بھی سامنے آتا ہے۔ اس کا اسلوب دل پر گہرے نقوش مرتسم کرتا ہے۔ یہی اس کی انفرادیت اور ہمہ گیری ہوگی۔

استفادہ:
بحر الفصاحت از نجم الغنی خاں
اردو نثر میں ادب لطیف از ڈاکٹر عبدالودود خاں
انشائیہ اور انشائیے از سید محمد حسنین
تنقید اور اندازِ نظر از پروفیسر سیدہ جعفر
سائے اور ہمسائے از یوسف ناظم
بلاغت از ڈاکٹر سید کلیم اللہ حسینی
سب رس از ملا وجہی مرتبہ شمیم انہونوی
نیرنگ خیال از محمد حسین آزاد
دبستان بلاغت از افتخار احمد قاسمی

ڈاکٹر عقیل ہاشمی، صدر شعبہ اُردو، عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد رہ چکے ہیں۔

مجید بیدار

جنوبی ہند کا اولین تکثیری سماج اور صوفیائے کرام

عرب کی سرزمین سے دنیا کے خطے خطے میں پھیلنے والے مذہبِ اسلام کے ماننے والوں کے لئے ہندوستان کی سرزمین عظیم گہوارہ ثابت ہوئی جہاں اسلام کی تبلیغ واشاعت کے ساتھ ہی تکثیری سماج Cosmopolitan Society کا وجود ہوا۔اگر چہ ہندوستان میں داخل ہونے والے مسلمان بنیادی طور پر ایک مذہب کے ماننے والے تھے لیکن وہ ایرانی ،تورانی، عربی ،ترکی نسلوں کی بنیاد پر تکثیری سماج کا حصہ تھے۔ ہندوستان میں داخل ہونے والے مسلم معاشرے کے بارے میں تاریخیں یہ شہادت فراہم کرتی ہیں کہ عربی ،ترکی اور ایرانی نسل سے تعلق رکھنے والے تین مختلف زبانوں سے متصف اسلامی شعار سے وابستہ افراد نے اس سرزمین پر اسلام کا پرچم بلند کرنے کے لیے جدوجہد جاری رکھی۔سبکتگین اور الپتگین سے لے کر خاندانِ غلامان تک ہندوستان میں حکمرانی کرنے والے بادشاہوں کا تعلق ترک نسلوں سے تھا جبکہ محمد بن قاسم،محمود غزنوی اور محمد غوری جیسے بادشاہ عرب نسل سے تعلق رکھتے تھے۔مغل بادشاہوں نے وسط ایشیاء سے ہندوستان کا رُخ کیا جبکہ علاء الدین حسن گنگو بہمنی کے علاوہ دکن کی پانچ ریاستوں پر حکمران بادشاہ کا تعلق ایران سے تھا اس طرح عرب،ترک اور ایرانی مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد کی وجہ سے ایک تکثیری سماج کی شروعات کے لئے ماحول سازگار ہوگیا،اس ملک میں یہ رویہ اُس وقت اختیار کیا گیا جبکہ ہندوستان کی سرزمین میں آباد باشندے ہندو مذہب کے پیرو اور ویدانت کے ماننے والے ہونے کے باوجود بھی چار مختلف ذاتوں یعنی برہمن ،چھتری، ویش اور شودر میں بٹے ہوئے تھے اور آریائی دور سے ہی رِگ وید،سام وید،اتھر وید اور یجر وید کی تعلیمات پر عمل پیرا تھے۔ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں مختلف زبانوں کا رواج تھا چنانچہ آگرہ اور

متھرا کے علاقے میں بولی اور سمجھی جانے والی زبان شورسینی تھی جبکہ مگدھ یا بہار کے علاقے میں ماگدھی کا رواج عام تھا۔اس کے مقابل بھوپال اور جھانسی جیسے مقامات پر اردھ ماگدھی کا استعمال عام ہوگیا تھا۔مہاراشٹر کے علاقے میں مہاراشٹری اور جنگلوں میں پشاچی زبان بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ان پانچ زبانوں سے کئی جدید زبانیں عالمِ وجود میں آئیں۔مُلک ہندوستان میں ذات پات کی تفریق کی وجہ سے بھید بھاؤ کی شدّت اور علاقہ واریت کا نتیجہ یہ تھا کہ اس ملک میں تکثیری سماج کا وجود عمل میں نہ آسکا۔اگرچہ تمام ہندوستانی ہندومت کے پیرو تھے لیکن کوئی رام بھگت تھا اور کوئی کرشن بھگت اور اُن کے اوتار بھی الگ الگ ہونے کے علاوہ پرستش کے طریقے بھی جداگانہ تھے۔کسی کو سورج کی پوجا سے دلچسپی تھی اور سوریہ نشی کہلاتے تھے اور مختلف ہندومت کے ماننے والے مختلف گرہوں میں بٹے ہوئے تھے۔ایک ہی مذہب کے باوجود کئی ذاتوں،فرقوں اور رنگ ونسل کے علاوہ علاقائی زبانوں کے ماننے والوں میں وحدت کے فقدان کی وجہ سے ''تکثیری سماج'' کا وجود ممکن نہیں تھا اور اگر اس ہندو سماج کو کھینچ تان کر تکثیری سماج تسلیم بھی کرلیا جائے تو ہندو قوم کو کثرت میں وحدت کے فلسفے میں شامل کرنا ممکن نہ تھا۔جس کا نتیجہ یہ رہا کہ ہندو سماج اپنی اپنی زبانوں اور روحانی تفکرات کی وجہ سے مختلف خانوں میں بٹ گیا۔ان کے مقابل جب ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کا سلسلہ شروع ہوا تو یہ مسلمان علحدہ علحدہ رنگ ونسل اور زبانوں کی تفریق کے علاوہ مختلف ممالک سے تعلق رکھنے کے باوجود کلمہ کی بنیاد پر ایک بندھن میں جُڑے ہوئے تھے۔اسلام کی تعلیمات اور قرآنی احکامات کے مطابق مسلمانوں کو پابند کیا گیا تھا کہ وہ اللہ کی رسّی کو مضبوطی سے تھامے رہیں،اسی کا نتیجہ یہ تھا کہ جب سرزمینِ ہندوستان میں مسلمانوں نے قدم رکھا تو انہوں نے افضلیت کے لیے رنگ ونسل اور فرقہ وذات کے علاوہ زبان کی برتری سے ہٹ کر اسلامی فلسفے یعنی ''تقویٰ'' کو اہمیت دی جس کے مطابق جو شخص کسی بھی رنگ ونسل اور زبان وعلاقے سے تعلق کیوں نہ رکھتا ہو وہ اگر پرہیزگاری اختیار کرتا ہے تو اسے انسانوں پر فضیلت حاصل ہوگی۔برتری کے لیے اسلام نے ''تقویٰ'' کے فلسفے کو اہمیت دی اور تمام انسانوں کو یکساں تصوّر کرنے کا فلسفہ،اسلامی تعلیمات کا ایسا قیمتی ہتھیار تھا کہ جس کے نتیجے میں اس سرزمین پر نسلی

اساس پر جتھوں جیسے عرب، ترکستان اور ایران سے حملہ آوروں کو کثرت میں وحدت کی نمائندگی کی وجہ سے ہندوستانی سماج نے نہ صرف قبول کیا بلکہ ان کے علوم وفنون، اخلاق وعادات، تہذیب وثقافت اور طرزِ زندگی کے مثبت اثرات کو اپنی زندگیوں کا اثاثہ بنالیا۔ اسی مثبت رویے کے نتیجے میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ ہندوستان میں تکثیری سماج کا وجود عمل میں آیا۔

(الف) جنوبی ہند میں تکثیری سماج:

معاشرتی پس منظر میں جس حقیقت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس کے مطابق ایک سے زائد مذاہب اور زبانوں یا علاقوں کے علاوہ رنگ ونسل سے تعلق رکھنے والے انسان جب زبانوں اور رسم ورواج کی بنیاد پر مختلف ہونے کے باوجود بھی آپس میں میل جول کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں تو ہر مذہب، رنگ ونسل اور زبان اور علاقے کی شناخت کی برقراری کے ساتھ جو ملا جُلا سماج عالمِ وجود میں آئے گا وہ درحقیقت تکثیری سماج کی حیثیت سے قبول کیا جاتا ہے۔ ہندوستان کے ہندو مذہب میں بھی روحانیت کا دور دورہ تھا، وہ بھی ایک خدا کو ماننے والے اور اس کے اوتاروں کے قائل تھے جبکہ مسلم معاشرے میں خدا کے علاوہ اُس کے فرشتوں اور پیغمبروں پر ایمان لانا لازمی تھا۔ مسلمانوں نے اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے مسجد کے بجائے خانقاہی نظام کو جاری کیا جب کہ قبل مسیح کے دور میں ہندوؤں نے مندروں کو مرکز بنانے کے بجائے ''گروکُل'' کے ذریعے مذہبی تعلیمات کو عملی صورت میں پیش کیا۔ اسلام میں مذہب کی ظاہری عبادتوں کو علحدہ مقام دیتے ہوئے باطنی عبادتوں پر بھی خصوصی توجہ دی گئی جس کے نتیجے میں ریاضت اور ذکر واذکار کو فروغ حاصل ہوا۔ یہ چند ایسے عوامل رہے جو ہندو سماج میں ہی نہیں بلکہ مسلم معاشرے میں بھی مشترک تھے۔ ہندو سماج بھی علم کے بجائے عمل پر خصوصی توجہ دیتا تھا جبکہ اسلامی تعلیمات کا مقصد بھی عمل سے وابستگی رہا ہے۔ غرض یہ چند ایسے اہم مشترکہ نکات ہیں جن میں موجود مماثلت کی وجہ سے ہندوستان میں داخل ہونے والے مسلم سماج کو اس ملک میں ٹکراؤ سے دوچار ہونے کے بجائے آپسی یگانگت کا موقع فراہم ہوگیا اور ہندو مسلم اتحاد کی وجہ سے تکثیری سماج کی بنیادیں مستحکم ہوئیں۔

شمالی ہند میں لاہور سے لے کر دہلی تک بادشاہوں کے حملوں سے زیادہ صوفیائے کرام کے اسلامی مشن نے مقامی باشندوں کو اسلام سے قریب ہونے کا موقع فراہم کر دیا چنانچہ حضرت خواجہ معین الدین اجمیریؒ، حضرت خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ، حضرت بابا فرید الدین گنج شکرؒ، حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء محبوب الٰہیؒ اور حضرت خواجہ نصیر الدین چراغ دہلوی رحمتہ اللہ علیہم کے علاوہ ہزاروں بزرگان دین اور صوفیائے کرام نے سرزمین ہند کو تکثیری سماج کا حصہ بنا دیا۔ اس خصوص میں حضرت بابا فرید الدین گنجِ شکر رحمتہ اللہ علیہ کا وہ قول اہمیت کا حامل ہے جس کے مطابق کسی مرید نے آپ کی خدمت میں قینچی پیش کی جسے لوٹاتے ہوئے آپ نے فرمایا کہ انہیں سوئی دھاگہ فراہم کیا جائے کیونکہ وہ کاٹنے کے لیے نہیں بلکہ جوڑنے کے لیے تشریف لائے ہیں۔ اسی طرح حضرت نظام الدین محبوبِ الٰہی کا گزر کسی ندی کے قریب سے ہوا۔ وہاں ایک سوریہ ونشی کو انہوں نے عبادت میں مشغول پایا سورج کی عبادت پر مرید کے سوال پر انھوں نے یہ جواب دیا کہ ہر قوم راست راہے، دینے وقبلہ گاہے۔ ان چند حقائق سے خود پتا چلتا ہے کہ شمالی ہند میں داخل ہونے والے صوفیائے کرام اور بزرگانِ دین نے ہندوستانی مذاہب اور افراد کو جو درحقیقت دوسرے مذہب کے ماننے والے اور اسلام سے غیر متعلق تھے اس کے باوجود بھی ان میں یکجہتی کا پیغام عام کر کے تکثیری سماج کے فروغ میں اہم رول ادا کیا۔

جس طرح شمالی ہند میں تکثیری سماج کے قیام اور اُس کو مستحکم بنانے میں صوفیائے کرام کی خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح جنوبی ہند میں بھی سب سے پہلے قدم رکھنے والے بزرگانِ دین نے مقامی سماج کو اپنے مذہب اور رویے سے قریب کر کے تکثیری سماج کی بنیاد رکھی۔ جنوبی ہند کے ابتدائی صوفیائے کرام میں، حضرت مومن عارف باللہ اور حضرت جلال الدین گنجِ رواں حضرت منتجب الدین زرزری زربخش رحمتہ اللہ علیہم کے نام اولیت کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں جنہوں نے اپنے مذہب پر قائم رہتے ہوئے عراق سے دکن کا سفر کیا اور مقامی باشندوں کو اپنے اعلیٰ کردار اور عملی روحانی ثبوت کے ذریعے ہمنوا بنا کر تکثیری سماج کی بنیادوں کو مستحکم کر دیا۔ غرض یہ ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ جنوبی ہند میں سب سے پہلے دیوگری کے قریبی علاقے میں بزرگانِ

دین کا ورود ہوا اور یہ واقعہ جنوبی ہند میں علاء الدین خلجی کے حملے 1294ء سے ستر اسی سال قبل کی ضمانت دیتا ہے۔ ان بزرگانِ دین کے مزارات اور اُن کی روحانی فیوضات نے مقامی باشندوں کو اپنے مذہب پر قائم رکھتے ہوئے اسلامی شعار کا گرویدہ بنایا جو درحقیقت تکثیری سماج کی شروعات کا ایک ایسا دلچسپ ثبوت ہے کہ جس کی مثال تاریخِ ہند میں دستیاب ہونی مشکل ہے۔ حضرت مومن عارف باللہ رحمتہ اللہ علیہ کی کرامت اور اس کے توسط سے راجا رام دیو کی بیٹی میں عقیدت کا پیدا ہوجانا اور اسی طرح حضرت جلال الدین گنج رواں کے عصا سے پیدا ہونے والے درخت کے پھل آج بھی بانجھ عورتوں کو اولاد کی خوشی سے نوازتے ہیں جو خود یہ کھلا ثبوت ہے کہ دکن کی سرزمین دیوگری یا دولت آباد میں سب سے پہلے ہندو مسلم یگانت کا ماحول پیدا ہوا۔ اس طرح جنوبی ہند میں تکثیری سماج کے لیے سازگار ماحول پیدا ہوگیا جس کے بعد رتنا گری، بمبئی، ماہم، گوا کے علاوہ ورنگل، وجیانگر اور دوسرے مقامات پر بھی مسلمانوں کے روحانی فیوضیات نے تکثیری سماج کا ماحول فراہم کردیا۔

(ب) علاء الدین خلجی سے قبل جنوبی ہند کا موقف:

تاریخی شہادتوں سے یہ ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ جنوبی ہند کے علاقے میں ہندو راجاؤں کی حکمرانی تھی جو شدت سے ہندومت کے پیرو تھے لیکن ان میں ذات پات اور رنگ ونسل کے اختلافات اپنے عروج پر تھے۔ اُس عہد میں دیوگڑھ یا دولت آباد کو اہمیت حاصل نہیں تھی بلکہ شہر پٹن اپنی تہذیبی شناخت رکھتا تھا۔ جہاں کے راجا نے شک صدی کیلنڈر کی بنیاد رکھی تھی اور اس علاقے میں سنتوں اور رشیوں کی حکمرانی تھی۔ مذہب کی سختی اس قدر زیادہ تھی کہ کوئی فرد ہندو مذہب کے اصولوں سے اجتناب برتے تو گناہ کا مرتکب اور سزا کا مستوجب ہوتا تھا۔ علاء الدین خلجی کے حملہ دکن 1294ء سے صرف چار سال قبل سنت گیا نیشور نے جب علاقہ پٹن میں بھگوت گیتا کا مرہٹی میں ترجمہ کیا اور اُن کے والد نے ترکِ دنیا (سنیاس) کرنے کے بعد دوبارہ ازدواجی زندگی گزاری تو برہمنوں کے شدید غم وغصے کا نشانہ بنے اور خود سنت گیا نیشور کو ترکِ دنیا کرنے والے باپ کی اولاد اور سنسکرت کے کارناموں کو مرہٹی میں منتقل کرنے کی پاداش میں ایک جانب تو برہمنوں کے

جلال کا سامنا کرنا پڑا تو دوسری جانب معاشرے میں اُن کے خلاف اُٹھنے والے بہتان سے نجات کا آخری راستہ سنت گیا نیشور نے یہی نکالا کہ انہوں نے معاشرے سے کنارہ کشی کے لیے سمادھی لے لی جو اُس دور کے رسم کے مطابق زندہ انسان کو کچھ ضروریاتِ زندگی حوالے کر کے غار میں بند کر دیا جاتا تھا۔ اس حقیقی واقعہ سے پتا چلتا ہے کہ علاء الدین خلجی کے دکن پر حملے سے قبل اس علاقے کے سماج میں مذہبی بے اعتدالی پر معافی کا کوئی تصور نہیں تھا جبکہ مذہبی تصور تو یہی ہے کہ خدا کی ذات بنیادی طور پر بندوں کی ہر غلطی اور گناہ کو معاف کرنے کی سزاوار ہے۔ اس نظیر کی مثال پیش کرنی اس لیے لازمی تھی کہ جنوبی ہند کے علاقے میں اس زمانے تک اورنگ آباد کا وجود نہیں تھا صرف دیوگڑھ یعنی دولت آباد اور پٹن کو جنوبی ہند کے اہم شہروں کا موقف حاصل تھا جہاں مذہبی رواداری کے بجائے ہندو مذہب کی سختیوں کی وجہ سے معاشرے میں تکثیری سماج کے فروغ پانے کے آثار ممکن نہیں تھے کیونکہ ہندو سماج اپنی مذہبی کتاب کو کسی دوسری زبان میں منتقل کرنے پر سزا دیتا تھا اور ایسے عمل کو مذہب کا بدترین گناہ کا درجہ دے رہا تھا۔ ہندو سماج کے اس پیچیدہ ماحول میں جب دکن پر علاؤ الدین خلجی کے حملے ہوئے اور پھر بزرگانِ دین کے علاوہ صوفیائے کرام کی تعلیمات کے ذریعہ غلطی پر عام معافی کا ان علاقوں پر مثبت اثر ہونے لگا جس کی وجہ سے دولت آباد اور اس کے اطراف واکناف کے علاقوں میں تکثیری سماج کا آغاز ہوا اور اس کی بنیادیں جنوبی ہند میں علاء الدین خلجی کے دکن پر حملے یعنی 1294ء سے بہت قبل اپنی جڑیں مضبوط کرتی ہیں۔ کیونکہ اس علاقے میں مسلمان صوفیاء کی آمد ہو چکی تھی جس کا ثبوت ابنِ بطوطہ کے سفرنامے سے ملتا ہے جس میں اُس نے دولت آباد کے گھنے جنگلات میں ایک اللہ والے کو دیکھا تھا جو خلجی خاندان سے پہلے کی یادگار ہے۔ مسلم معاشرے میں مذہبی اعتبار سے یہ تنوع ہے کہ ہر غلطی کو خدا کی ذات معاف کرنے والی ہے اور سچا انسان وہی ہوتا ہے جو انسانوں کی خطاؤں پر اسے عطا کرنے کا رویہ اختیار کرے۔ اس فلسفے نے علاء الدین خلجی سے بہت پہلے جنوبی ہند کے مقامی باشندوں کو حد درجہ متاثر کیا غرض یہ تاریخی حقیقت ہے کہ مسلمانوں کے جنوبی ہند پر فوجی حملوں اور فاتحانہ روش اختیار کرنے کے برسہا برس قبل بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کی تعلیمات نے وہاں انسان دوستی اور غیر مذہب

کے لوگوں سے نیک سلوک کا پرچار شروع کر دیا تھا جس کی نظیر پیغمبرِ اسلام کی فتح مکہ کے بعد عام معافی کی صورت میں تاریخِ اسلام کا حصہ ہے۔ غرض تاریخی اعتبار سے ثبوت ملتا ہے کہ علاء الدین خلجی کے حملے سے قبل جنوبی ہند میں ہندو مذہب کا موقف شدت اختیار کرتا جا رہا تھا اور اس دور میں سنت گیا نیشور نے مرہٹی زبان میں گیا نیشوری لکھ کر ہندو مذہب کے پرچار کا رویہ اختیار کرنے کی طرف توجہ دی تو پنڈتوں نے اُس کی سرزنش کی۔ جس سے اندازہ لگانا آسان ہے کہ ہندو مذہب کے افراد نے خود ان کے مذہب کی خدمت کرنے اور تصنیف و تالیف کرنے والے افراد کو قابلِ گرفت تصور کیا جس کے نتیجہ میں ایسا ماحول پیدا ہو گیا تھا جس میں تکثیری سماج کے آغاز کے امکانات موہوم ہوتے ہیں، اس کے بجائے مسلم سماج کی رواداری، بھائی چارگی اور خطاؤں کو معاف کرنے کے وصف نے جنوبی ہند میں تکثیری سماج کے آغاز کے لیے سازگار ماحول پیدا کر دیا جس کی بنیاد دکن میں علاء الدین خلجی کے حملے سے پہلے مستحکم نظر آتی ہے۔

(ج) تکثیری سماج کے مسائل:

جب کسی مذہبی معاشرے میں تکثیری سماج کے فروغ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے تو وہاں مختلف مسائل کارفرما ہونے کے امکانات شدید ہو جاتے ہیں۔ ہندوستان کے ایک بہت بڑے علاقے یعنی جنوبی ہند میں جب رواداری، انسانیت دوستی اور بھائی چارگی کو اساس بنا کر مسلم سماج کے صوفیاء اور اولیاء کرام نے تکثیری سماج کی بنیاد رکھی تو اس معاشرے میں مسلمانوں کا طبقہ حد درجہ اقلیت میں تھا جبکہ ہندو سماج اپنی اکثریت کی وجہ سے برتری رکھتا تھا۔ ایسے موقع پر اکثریت و اقلیت کے مسئلے کو حل کرنے کے لیے مسلمان علماء اور صوفیائے کرام نے ہندو سماج کی ان محیر العقل روایات سے استفادہ کیا۔ جس کے نتیجے میں اکثریت نہ صرف اقلیت کی گرویدہ ہونے لگی بلکہ ان کی تابعداری کو اپنا مذہبی حق بھی سمجھنے لگی۔ اسلامی معاشرے میں بزرگانِ دین کی ریاضتوں کے علاوہ ان کی نفس کشی اور چلہ کشی یہ ایسے ذرائع تھے کہ جن کے توسط سے نہ صرف کرامات کا ظہور ہوتا تھا بلکہ ان کے ذریعے ظہور پذیر ہونے والے عجیب و غریب واقعات سے اکثریتی طبقہ متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکا۔ اس طرح دکن کے تکثیری سماج میں مسلم طبقہ اقلیت میں

ہونے کے باوجود ہندو اکثریتی طبقے کو گرویدہ بنانے میں پوری طرح کامیاب ہو گیا اور اس کامیابی کے نتیجے میں، میں اور تو کا مرحلہ ختم ہو گیا اور اکثریت نے مسلم اقلیت کو اپنا ہمنوا جان کر تکثیری سماج میں پیدا ہونے والے اکثریت و اقلیت کے مسئلہ کو حل کرنے میں اہم کردار نبھایا۔ کسی بھی تکثیری سماج میں دو گروہوں کے آپسی میل ملاپ سے پیدا ہونے والا ایک اہم مسئلہ زبان کا ہوتا ہے۔ جنوبی ہند کی اکثریت کا تعلق مہاراشٹری اپ بھرنش سے تھا اور جنوبی ہند کے دوسرے علاقوں میں دراوڑی زبانوں کا چلن عام تھا۔ خود ہندو سماج میں دراوڑی اور آریا کی تفریق اس قدر شدید تھی کہ اس مسئلے کو دورِ حاضر تک بھی حل نہیں کیا جا سکا۔ لیکن دکن میں تکثیری سماج کو تشکیل دیتے ہوئے مسلم اقلیت نے زبان کے اس مسئلے کو بھی بآسانی حل کر لیا جس کے تحت مسلمانوں نے اپنی عربی، فارسی اور ترکی زبان کو جنوبی ہند میں رواج دینے کی کوشش نہیں کی بلکہ ان تینوں زبانوں میں مقامی زبانوں کے الفاظ کی آمیزش سے ایسی ملی جلی زبان کو مستحکم کیا جسے اس دور میں دکنی اور دورِ حاضر میں اردو کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس طرح دکن کے تکثیری سماج میں موقع بہ موقع پیدا ہونے والے مسائل کو حل کرنے کی طرف توجہ دیتے ہوئے مسلم سماج نے مقامی زبانوں اور بیرونی زبانوں کے فرق کو مٹا دیا۔ چنانچہ اس فرق کے مٹنے سے سرزمینِ ہندوستان میں اردو زبان کا دور دورہ ہوا جو ہندوستان کے ہندو مسلم تکثیری سماج کے اظہار اور وابستگی کا ایک اہم وسیلہ ہے۔

جب تکثیری سماج عالمِ وجود میں آتا ہے تو سماج کے دیگر مسائل میں ترسیل کا مسئلہ بھی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ ہندوستان کی تاریخیں یہ شہادت دیتی ہیں کہ جنوبی ہند میں داخل ہونے والے مسلم طبقے نے ترسیل کے مسئلے کو بھی حل کر لیا۔ اس دور میں ہندوستان نہ صرف چھوت چھات کا مرکز تھا بلکہ بے شمار متعدی اور اندھ وشواس کی بیماریوں کی آماجگاہ بھی تھا اور بیشتر انسان علاج کی سہولت فراہم نہ ہونے کی وجہ سے وبائی امراض کا شکار ہو کر موت کے منہ میں پہنچ جاتے تھے۔ جنوبی ہند میں جب مسلم سماج نے تکثیریت کے رویے کو اختیار کیا تو ترسیل کے المیے کو بھی حل کر لیا گیا۔ چونکہ بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام نہ صرف روحانی علوم وفنون سے مالا مال تھے بلکہ وہ جڑی بوٹیوں اور چٹکلوں سے علاج کرنے اور بیماری کی شناخت کے لیے زبان کا استعمال کیے

بغیر نبض پر ہاتھ رکھ کر مریض کی کیفیت معلوم کرنے میں بھی ماہر ہوتے تھے چنانچہ مسلم سماج نے ہندوستان کے جنوبی ہند کے علاقے میں داخل ہونے کے بعد یہاں کے متاثر بیماروں کی زبان اور ان کے امراض کو مریض کی زبان سے سنے بغیر نبض دیکھ کر تشخیص وعلاج کا ذریعہ بنایا اور علاج ومعالجے کے لیے اطراف واکناف کے جنگلوں میں پیدا ہونے والی جڑی بوٹیوں کو دوا کی حیثیت دے کر مکمل شفایابی کے مواقع فراہم کر دیئے۔ اس قسم کا ماحول ہندوستان میں نہ تو کسی سادھو، رشی اور منی سے پیدا ہوا تھا اور نہ ہی ویدوں اور دوسری کتابوں نے پیدا کیا تھا کیونکہ شمالی ہند میں' کے بلکہ جنوبی ہند میں بھی مسلمانوں کی آمد کے وقت ہندومت کے علاوہ بدھ مت اور جین مت کے ماننے والوں کے ساتھ ساتھ رام بھگت اور کرشن بھگت بھی موجود تھے۔ جن کے روبرو روحانیات کی پوری دنیا موجود تھی لیکن بیماریوں اور مسائل کو حل کرنے کا کوئی موقع نہیں تھا۔ چونکہ یہ موقع مسلمانوں کی زبان الگ ہونے اور ان کے مذہبی طریقے مختلف ہونے اور ترسیل کے المیے کے باوجود مقامی باشندوں کے صحت اور روزگار کے مسائل مسلم طبقے نے حل کیے۔ اسی لیے تکثیری سماج کے توسط سے مسلمانوں نے نہ صرف مسائل کی یکسوئی کا ماحول پیدا کیا بلکہ انسانوں کی خدمت کو اپنا اشعار بنایا جس کے نتیجے میں دوقومی نظریے کی شروعات کے لئے سازگار ماحول پیدا ہوگیا اور جنوبی ہند کا اکثریتی طبقہ چاہے اس کا تعلق ہندومت سے ہو یا پھر بدھ مت یا جین مت سے نہ صرف ترسیل کے المیے سے اس کو نجات ملی بلکہ زبان اور اقلیت اور اکثریت کے جھگڑوں سے اونچا ہو کر سوچنے کا موقع فراہم ہوگیا جو خود اس بات کا کھلا ثبوت ہے کہ شمالی ہند کی طرح جنوبی ہند میں بھی تکثیری سماج کی بنیادوں کو مستحکم کرنے والے مسلم طبقے کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

(د) معاشی ومعاشرتی مسائل کا حل:

تاریخ دکن کے مؤرخین ہی نہیں بلکہ ہندوستان کی کوئی بھی تاریخ لکھنے والا اس حقیقت سے انکار نہیں کرسکتا کہ 1294ء میں علاء الدین خلجی کے حملے کے بعد دیوگری کا علاقہ خلجی خاندان کے قبضہ میں نہیں آیا بلکہ راجا کو باج گزار بنایا گیا لیکن آبادی کی منتقلی کا ایک اہم واقعہ 1327ء میں ظہور پذیر ہوا۔ جس کے تحت محمد بن تغلق نے پایہ تخت کی تبدیلی کا اعلان کر کے دولت آباد کو اپنی

راجدھانی کا درجہ دے دیا اور دلّی کی آبادی کو دولت آباد منتقل ہونے کا حکم نامہ بھی سنا دیا گیا۔ مسلمانوں کی تاریخوں میں اس حقیقت کا اندراج ہے کہ دلی سے 1400 بزرگانِ دین کی پالکیوں نے دولت آباد کا رُخ کیا۔ چنانچہ آج بھی کاغذی پورہ میں حضرت نظام الدینؒ کا مزار امام چاردہ صداولیاء کا وجود یہ ثبوت فراہم کرتا ہے کہ ضرور چودہ سو بزرگانِ دین نے دولت آباد کا رُخ کیا ہوگا اوران کے ساتھ مریدین کے قافلے بھی رہے ہوں گے۔ جب اتنی بڑی آبادی کی منتقلی ایک نئے علاقے کی طرف ہوتو سب سے بڑا مسئلہ بازآبادکاری کا ہوتا ہے اوراتنے بڑے انسانی گروہ کو کسی مقام پرآباد کرنے کے لیے معاشی اور معاشرتی مسائل بھی سراُبھارتے ہیں۔ دکن میں جب مسلم سماج کی بازآبادکاری شروع ہوئی تو اس سماج سے وابستہ بزرگانِ دین اورصوفیائے کرام نے تکثیری سماج کی رہنمائی کرتے ہوئے معاشی اور معاشرتی مسائل کے حل کی طرف بھی توجہ دی۔ جس کا بیّن ثبوت دولت آباد کی قریبی آبادی کاغذی پورہ ادلری (جو بعد میں خلد آباد کے نام سے مشہور ہوا) میں مسلمانوں کے تکثیری سماج کے بس جانے کے بعد مسلمانوں نے دستی کاغذ کی صنعت کا آغاز کیا۔ یہ حقیقت ہے کہ بھاری تعداد میں دلی سے مسلمانوں کی منتقلی کے باوجود بھی دکن کے تکثیری سماج میں مسلم سماج اقلیتی حیثیت رکھتا تھااوراس سماج نے اکثریت پر غلبہ حاصل کرنے کے لیے نہ صرف دولت آباد میں دستی کاغذ کی صنعت کے کارخانے قائم کیے بلکہ باغبانی کو پیشے کے طور پر استعمال کرنے کی روایت کا بھی آغاز کیا۔ یہ دونوں طریقے سب سے پہلی مرتبہ آبادی کی منتقلی کے نتیجے میں دولت آباد کی سرزمین کا حصہ بنے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور سے اب تک دولت آباد اوراس کے نواحی علاقوں میں باغبان خاندان آباد ہیں اوران کے نام کے ساتھ پیشے کے طور پر باغبان کا لاحقہ استعمال ہوتا ہے۔ دولت آباد میں پہلی مرتبہ جہاں انگور کی کاشت اورامرود کے باغات کی شروعات ہوئی جس کا ثبوت مغلیہ دور میں دولت آباد سے دلی کے شاہوں کو پھلوں کی فراہمی سے مل جاتا ہے۔ دولت آباد پھلوں کے باغات کے لئے اسی دور میں مشہور تھا۔ پھلوں کی کاشت اوراس کی فروخت کے توسط سے معاشی مسائل کے حل کی صورت نکل آئی۔ بزرگانِ دین نے دکن کے تکثیری سماج میں اقلیتی اوراکثریتی فرقوں کو آپس میں جوڑ کر باغبانی اورصنعت کے ذریعہ معاشی مسائل کے حل کی

طرف توجہ دی۔ کاغذی پورہ آج بھی دستی کاغذ کا کارخانہ اپنی عظمتِ رفتہ کی یاد دلاتا ہے۔ چونکہ کاغذی پورہ کے تالاب میں اُگنے والی گھاس کی تیلیاں اور اُس کی پتّیاں کاغذ سازی کے لیے مددگار تھیں۔ اسی لیے دکن میں قدم رکھنے کے بعد مسلم اقلیتی سماج نے اکثریت کو اپنا ہمنوا بنانے کے لیے کاغذی صنعت کی بنیاد رکھی جس کا کھلا ثبوت یہ ہے کہ قدیم دور کی تمام کاغذی تحریریں، ملفوظات اور مخطوطات اسی دولت آبادی کاغذ پر لکھی ہوئی ہیں۔ خود اورنگ زیب کے ہاتھ سے لکھا ہوا قرآن بھی دولت آبادی کاغذ کی نمائندگی کرتا ہے۔ تغلق دور سے ہی سارے ہندوستان کو کاغذ کی فراہمی دولت آباد کے دستی کاغذ سازی کے کارخانے سے ہوا کرتی تھی۔ اس طرح کثیر تعداد میں دہلی سے دکن منتقل ہونے والی مسلم آبادی کے روزگار کے مسئلے کو حل کرنے کے معاملے میں پیش قدمی کرتے ہوئے مسلمانوں نے دستی کاغذ سازی اور باغبانی کی بنیاد رکھی۔ یہ پیشے ایسے تھے جنہیں اکثریتی طبقہ کو بھی اختیار کرنے پر مجبور ہونا پڑا۔ جو تاریخ کا ایک ایسا روشن باب ہے جس کے ذریعہ پتا چلتا ہے کہ دکن میں اپنے قدم مضبوط کرنے والے دہلی کے مسلمان سماج نے اپنی ایجادی صلاحیتوں کے نتیجے میں تکثیری سماج کی بنیاد ڈال کر صرف اقلیتی طبقے کو نہیں بلکہ اکثریتی طبقے کو بھی روزگار سے مربوط کر دیا۔ یہ ایسا اہم وسیلہ تھا کہ جس کی وجہ سے معاشرتی تفریق اور رسم ورواج کے اختلاف کا خاتمہ ہو گیا اور معاشرتی سطح پر الگ خداؤں کو ماننے والے ہندو طبقے نے مسلم سماج سے قریب ہونے میں کسی قسم کی دشواری محسوس نہیں کی۔ معاشرتی مسائل کا سلسلہ پوجا پاٹ اور عبادات سے مربوط تھا اور ہندو سماج شودر کو اپنے قریب کرنے تیار نہیں تھا۔ مسلم سماج میں غیر مذہب شخص بغیر پاکی حاصل کئے مسجد میں داخل نہیں ہو سکتا تھا۔ اس معاشرتی مسئلے کو حل کرنے کے لیے مسلمان بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام نے دولت آباد میں خانقاہی نظام کو جاری کیا جہاں بغیر طہارت غیر مسلموں کو ہی نہیں بلکہ شودروں اور مختلف ذاتوں کے افراد کو بلاتفریق رنگ ونسل داخل ہونے کی عام اجازت تھی۔ چنانچہ دولت آباد میں آج بھی حضرت امیر خسرو کے پیر بھائی حضرت امیر حسن اعلیٰ سجزی، جلال الدین گنجِ رواں، حضرت منتجب الدین زرزری زربخش، حضرت برہان الدین غریب، حضرت خواجہ حسن داؤد شیرازی، حضرت زین الدین داؤد شیرازی اور حضرت مومن عارف باللہ رحمتہ اللہ علیہم کے

مزارات سے منسلک خانقاہوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ دکن کی سرزمین میں سب سے پہلے تکثیری سماج کے توسط سے صوفیائے کرام اور بزرگانِ دین نے معاشرتی مسائل کو حل کر کے ایک ایسے سماج کی تشکیل کی جس کے میل جول سے ایک نئی زبان پیدا ہوئی جسے ابتدائی طور پر دکنی اور پھر اردو کا موقف حاصل ہوا چنانچہ حضرت بندہ نواز رحمتہ اللہ علیہ کے والد کی کتابیں ''تحفۃ النصائح'' ''دیوانِ راجا'' اور ''سہا گن نامہ'' سے اس کا ثبوت ملتا ہے کہ حضرت سیدّ یوسف شاہ راجو قتال حسینی صوفی ہونے کے علاوہ شاعر اور ادیب بھی تھے۔ حضرت امیر حسن اعلیٰ سجزی کا فارسی دیوان شائع ہو چکا ہے، حضرت برہان الدین غریب کے ملفوظات ''احسن الاقوال'' کے ترجمے منظرِ عام پر آ چکے ہیں۔ اسی طرح حضرت زین الدین داؤ شیرازی کی حدیث فہمی اور علم دوستی کا ثبوت ان سے وابستہ کتابوں سے ملتا ہے۔ اس دور تک دہلی کے طرف کی ایک کتاب ''فوائد الفواد'' مخطوطے کی شکل میں موجود تھی جبکہ دکن میں کاغذ کی صنعت کی وجہ سے اس عہد میں 32 قلمی کتابیں منظرِ عام پر آئیں اس طرح کہ ایک جانب تو تکثیری سماج نے معاشی اور معاشرتی مسائل کو حل کیا تو دوسری جانب نئے سماج کو تہذیب کے شدید بندھنوں سے آزادی دلا کر لوگوں کی تربیت کی طرف بھی خصوصی توجہ دی جس سے ہند کے سماج میں شامل اکثریتی اور اقلیتی طبقہ سے متعلق افراد میں یکسانیت کا احساس جاگا اور مسائل کے حل کی صورت بھی نظر آئی۔

(ہ) انسانیت دوستی اور تربیتِ عامہ کے عملی اقدامات:

بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کے قدم دولت آباد کی سرزمین میں مستحکم ہونے کے بعد یہ سرزمین علم و دانش اور تعلیم و تربیت کا حسین گلدستہ بن گئی۔ چنانچہ بزرگانِ دین کے حالات اور واقعات سے پتا چلتا ہے کہ جب بھی انسانی برداری مصیبت اور تکلیف کا شکار ہوئی اور ان بزرگوں نے اپنے کشف و کرامات کے توسط سے نہ صرف انسان دوستی کے مظاہرے کیے بلکہ عام انسانوں کی تربیت کے لیے مواقع بھی فراہم کر دیئے۔ کشف و کرامت کے ذریعے عام انسانوں کی بھلائی کے واقعات اور آبادی کے بڑے حصے کو متوجہ کرنے کا ثبوت دکن کے اولین پایہ تخت دولت آباد میں ہی ملتا ہے۔ حضرت برہان الدین غریب رحمتہ اللہ علیہ کے کشف و کرامات کا نمونہ آج بھی موجود ہے

اور دورِ حاضر میں بھی ان کی درگاہ کے روبرو پتھر سے چاندی نکلتی ہے جس کے پیچھے یہ تاریخی حقیقت موجود ہے کہ حضرت کے قدم رنجہ فرمانے کے بعد سارے علاقے میں قحط سالی کا دور دورہ ہوا، لوگوں نے آپ کی بزرگی اور خداپرستی کا حوالہ دے کر خدا سے مدد طلب کرنے کی خواہش کی تب آپ نے وہاں کے باشندوں کو بلا لحاظ مذہب وملت صبح فجر کے بعد حاضری دینے کا حکم دیا چنانچہ جب صبح کو انسانی آبادی جوق در جوق مسجد کے قریب پہنچی تو انہیں پتھروں سے چاندی نکلتی ہوئی دکھائی دی تب آپ نے تمام انسانوں کو چاندی بیچ کر روزگار کے مواقع حاصل کرنے کا حکم دیا۔ اس طرح قحط سالی سے بچا کر انسان دوستی کو رواج دینے کے لیے حضرت برہان الدین غریب نے جس کرامت کا استعمال کیا اس کے آثار خلد آباد میں حضرت کے مزار کے قریب آج بھی موجود ہیں۔ اسی طرح حضرت منتجب الدین زرزری زربخش کے احوال میں یہ لکھا ہے کہ جب آپ صبح کے وقت ایک مقام سے گزرے تو دیکھا کہ کوئی برہمن لڑکی کنویں سے پانی نکالتے ہوئے دل میں یہ گمان کر رہی تھی کہ اس کے ڈول کا سارا پانی سونے میں تبدیل ہوجائے۔ آپ نے اپنے کشف کے ذریعے برہمن لڑکی کے دل کا حال معلوم کرلیا اور جاتے ہوئے دعا فرمائی تو اس کے ڈول کا سارا پانی سونے میں تبدیل ہوگیا اور جب یہ خبر گاؤں میں پھیلی تو بے شمار خواتین نے آپ کے دستِ حق پرست پر بیعت کی۔ آج بھی دولت آباد میں ''سونا باولی'' اس کے ثبوت کے طور پر موجود ہے۔ دولت آباد کی سرزمین سے وابستہ بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کے بے شمار کشف وکرامات کے واقعات یہ ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ انہوں نے انسانیت دوستی اور عام انسانوں کی تربیت کے لیے اپنے کشف وکرامات کا استعمال کیا اور ایسا ماحول تیار کردیا کہ جس کے نتیجے میں ایک جانب معاشرے میں نیکی اور نیکوکاری کو فروغ حاصل ہونے لگا تو اس کے ساتھ ہی بھائی چارگی اور اتحاد کا ماحول بھی پیدا ہونے لگا ورنہ دکن میں مسلمانوں کو ملیچھ یا پھر ترکوڑ لوکہہ کر انہیں نفرت سے دیکھا جاتا تھا۔ جب دکن کی سرزمین میں بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کا ورود ہوا تو ان کی روحانیات اور کشف وکرامات نے مسلم اقلیت کے تکثیری سماج کو اکثریت سے مربوط ہونے کا زریں موقع فراہم کردیا جس کے نتیجے میں ایک نئی قوم کی حیثیت سے مسلمانوں کے بارے میں خوف اور تکلّف کا رویہ

جنوبی ہند کی ہندو اکثریت میں اگر تھا بھی تو وہ ٹوٹ کر پارہ پارہ ہونے لگا اور تکثیری سماج کو منظّم کرنے میں مسلم بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کے انسانیت دوستی کے مظاہرے اور تربیتِ عامہ کے طریقے سارے علاقے میں شہرت پا کر عام تربیت کا ذریعہ بننے لگے۔اس طرح صوفیا کرام نے اپنے عمل سے معاشرے میں موجود نہ صرف خرابیوں اور برائیوں کے خاتمے کا اہم وسیلہ دریافت کرلیا بلکہ اپنے رویے وعمل کے ساتھ ساتھ مذہبی رواداری کا سازگار ماحول تیار کیا جس میں اکثریت اور اقلیت کی تفریق ختم ہوگئی اور چھوٹے بڑے کے علاوہ رنگ ونسل کی بنیاد پر پھیلنے والی برتری کا سدِّ باب ممکن ہوگیا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جنوبی ہند کے اولین تکثیری سماج کی صورت گری میں صوفیائے کرام اور بزرگان دین کی عملی محنتوں کو بہت بڑا دخل ہے۔

(و) بھائی چارہ کا مظاہرہ:

دورِحاضر میں مسلم سماج اجتہاد کے رویہ سے نہ صرف دور ہے بلکہ مسلکی اختلافات کی وجہ سے تکثیریت کے عمل سے دور بھائی چارہ سے بے نیازی کا مرتکب ہوتا جارہا ہے۔اس عملی حقیقت کے پس منظر میں جب جنوبی ہند کے ابتدائی مسلم سماج اور اس کے تکثیری رویے پر غور کیا جاتا ہے تو پتا چلتا ہے کہ اس دور کے بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام نے تکثیریت کو مستحکم کرنے کے لیے نہ صرف اجتہادات کا سہارا لیا بلکہ اجماع اور جہاد کے رویے کو بھی جاری وساری رکھا۔اس دور کے بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کے قریب بھائی چارہ کو بڑی اہمیت حاصل تھی جسے بڑھاوا دینے کے لیے انہوں نے ایسی رسومات کی بنیاد رکھی جو دو سماجوں کے آپسی بھائی چارہ کے لیے ضروری تھے۔اگر اس کی حقیقت اور مذہبی حیثیت کو نظر انداز کر کے دیکھا جائے تو اسلام کی تبلیغ میں ان رویوں کو اہم مقام حاصل رہا۔ ہندوستانی سماج بھجن اور کیرتن اور میلوں ٹھیلوں سے وابستہ تھا اور اس سماج سے مسلم معاشرے کو ہم آہنگ کرنے کے لیے بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام نے کئی ایسے طریقے اختیار کر لیے جنہیں آج بدعت کا موقف حاصل ہوتا جارہا ہے۔سماع کی محفلیں، ذکر واذکار کی صحبتیں، گیارہویں اور بارہویں کی مجالس ،عرس کا اہتمام، بداوہ اور مینار بازار کا اہتمام۔یہ ایسے وسیلے تھے کہ جن کے ذریعے مسلمانوں نے تکثیری سماج کے موقف کو حد درجہ مضبوط

کیا اور بھائی چارہ کے مظاہرے کی صورت گری ان ہی رویوں سے ممکن ہوسکی۔ اکثریتی طبقے کو اپنا ہمنوا بنانے کے لیے یہ تمام طریقے بزرگانِ دین کے ذاتی اختیار کردہ تھے اور ان محفلوں کا کوئی مذہبی جواز موجود نہیں تھا۔ اس رویے کو انہوں نے صرف اس وجہ سے اختیار کیا کہ ملک کی سب سے بڑی اکثریت کو اپنی جانب متوجہ کر کے اپنا ہمنوا بنایا جاسکے۔ اس زمانے میں سماع اور قوالی کی محفلیں اور ذکر کے حلقے ہی نہیں بلکہ قرآنی آیتوں کے ورد کرنے کی تنظیمیں بھی موجود تھیں۔ مولود خوانی کا اہتمام ہوتا تھا۔ ان تمام رویوں کا کوئی مذہبی جواز رہے یا نہ رہے لیکن ان کی اہمیت سے اس لیے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہی وہ بہتر وسیلہ تھے جن کے ذریعے ہندو اکثریت اور مسلم اقلیت میں میل ملاپ ہوا اور بھائی چارگی کی فضا ہموار ہوئی۔ دکن کے ہر علاقے میں مختلف رسومات کا رواج درحقیقت اکثریت کو رجھانے کا ایسا عمل تھا کہ جس سے متاثر ہوکر اکثریتی سماج نے تکثیری سماج کے محرکات پر توجہ دی اور انہیں معاشی و معاشرتی طور پر ہی نہیں بلکہ مذہبی اساس پر بھی تکثیری سماج میں فائدہ نظر آیا۔ معاشی اور معاشرتی مسائل کے حل کے ساتھ عام تربیت کے مواقع بھی دستیاب ہوئے تو اس طرح علاقہ کے اکثریتی طبقہ نے یہ ضروری سمجھا کہ اکثریتی سماج کے بندھنوں کو توڑ کر خود تکثیری سماج میں شامل ہوجائیں۔ یہی روش صوفیائے کرام اور بزرگانِ دین کی اپنے عہد میں کامیاب پالیسی اختیار کرنے کی دلیل بنتی ہے۔ جسے آج ہم چاہیں تو بدعت کہہ لیں لیکن اسے تیرہویں صدی عیسوی میں بھی بھائی چارہ کے مظاہرے کی دلیل سمجھا جائے گا۔

(ز) تکثیری سماج میں صوفیانہ روش:

ہر مذہب نے عبادت کے مختلف طریقے مقرر کیے ہیں جس کے ساتھ ہی ریاضت کے وجود سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اسلامی معاشرے میں شادی کو سنّتِ نبوی کا درجہ حاصل ہے اور ترکِ دنیا یعنی رہبانیت کی نفی کی گئی ہے لیکن جنوبی ہند کے تکثیری معاشرے میں ایسی صوفیانہ روش کے امکانات وسیع ہوتے جاتے ہیں جن کے ذریعے صوفی نہ صرف مجاہدہ، مکاشفہ اور مجادلہ کرتا تھا بلکہ ہندوستانی سنت، رشی اور مُنی کی طرح کسی حد تک رہبانیت کا بھی پیرو ہوکر شادی بیاہ رچانے سے بھی اجتناب برتتا تھا۔ اس کی وجہ شاید وہ حدیث رہی ہو جس کے مطابق پیغمبر اسلام نے یہ

ثبوت دیا ہے کہ تمہاری اولاد اور تمہاری دولت تمہیں جہنم کا ذریعہ بنادیں گی۔ بیشتر صوفیائے کرام نے شادی بیاہ نہیں رچائی اور انہوں نے مجرد زندگی گزاری۔ بعض صوفیا شعارِ اسلامی سے الگ رہے۔ ان کے نزدیک ظاہری عبادت کو کوئی مقام حاصل نہیں تھا بلکہ وہ باطنی عبادت کے قائل تھے۔ ان کے نزدیک عبادت کے ظاہری اور باطنی پہلو مختلف تھے اور بیشتر صوفیہ نے ظاہری عبادت سے بھی اجتناب برتا۔ اس کے باوجود صوفیانہ روش کے اثرات دکن کے تکثیری سماج میں مرتب ہوئے۔ چونکہ دکن کا اکثریتی طبقہ رُہبانیت، ترکِ دنیا، مال و متاع سے اجتناب اور مجرد زندگی گزارنے سے ہی خدا کا حصول ممکن سمجھتا تھا۔

چنانچہ اس رنگ میں خود کو ڈھال کر صوفیائے کرام نے اکثریتی طبقے سے قربت کا معاملہ کیا جسے تکثیری سماج میں صوفیانہ روش کا درجہ دیا جائے گا۔ جہاں کشف و کرامت نے جنوبی ہند کے اولین تکثیری سماج کو مستحکم کیا وہیں عبادت و ریاضت اور مجاہدہ و مکاشفہ کی روایت نے صوفیائے کرام کو برتری کے عہدے پر فائز کردیا۔ یہ حقیقت ہے کہ اس قسم کی عبادت و ریاضت اور مجاہدہ و مکاشفہ کی روایت نے صوفیائے کرام کو برتری کے عہدے پر فائز کردیا۔ یہ حقیقت ہے کہ صوفیائے کرام نے اس قسم کے رویے اختیار کر کے اپنی انفرادی زندگی کا اثر جنوبی ہند کے اکثریتی طبقے پر مرتب کیا اور اسی اثر کی وجہ سے ہندو سماج سے قربت حاصل کرنے کا علمبردار ہوگیا جو جنوبی ہند میں تکثیری سماج کو استحکام بخشنے والا رویہ ہے۔ اس کے علاوہ بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام نے خانقاہی تربیت کے دوران انفرادی و اجتماعی عبادتوں اور ریاضتوں کی جانب بھی انسانوں کو متوجہ کیا۔ غرض جنوبی ہند کا سارا مسلم معاشرہ ایک جانب تو گناہوں سے پاک سماج کی پیش کش کی طرف متوجہ تھا تو دوسری جانب اکثریت سے قربت حاصل کرنے کے لیے عوام میں پسندیدہ طریقے اختیار کر کے یہی چاہتا تھا کہ مذہبی بھید بھاؤ اور رنگ و نسل کی تفریق کو ہمیشہ کے لیے مٹادیا جائے۔ چونکہ ساری دنیا کے انسان آدم کی اولاد ہیں اور اسلام جیسا مذہب بھٹکی ہوئی انسانیت کو راہِ راست پر لانے کی تعلیم دیتا ہے۔ اس لیے مسلم طبقے نے جہاں کہیں بھی اپنے قدم جمائے، وہاں کے مقامی باشندوں کو اپنے عمل و رویے سے حد درجہ متاثر کیا جس کے نتیجے میں

دوسماجوں کا ملاپ تکثیری سماج کی صورت میں ظاہر ہوا جس کا بیّن ثبوت دولت آباد کے معاشرے میں موجود ہے۔

جب کوئی قوم یا فرقہ دوسری قوم اور فرقے پر حملہ آور ہوتا ہے تو شکست وریخت کے نتیجے میں انسانی آبادی کا کچھ حصہ پناہ گزینوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ تکثیری سماج کے پس منظر میں جب غور کیا جائے تو سارے ہندوستان میں مسلمان قوم نے مقامی باشندوں کو اپنے تسلط میں لیا لیکن اس دور میں بھی غالب اور مغلوب قوموں کی بنیاد پر پناہ گزینوں کا تصور نہیں پایا جاتا۔ تکثیری سماج کی یہ بہت بڑی نعمت ہے کہ اس سماج میں میل ملاپ ہونے کی وجہ سے نہ تو شکست خوردہ قوم کو پناہ گزیں بنایا جاتا ہے اور نہ ہی ان پر مقدمات درج کر کے دشمنی کو عام کیا جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے سیاسی حالات نے پناہ گزینوں کو جنم دیا جبکہ چھٹی صدی عیسوی تک ہندوستان کی سرزمین میں تمام مسلم دور کا احاطہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ مسلم دورِ اقتدار میں پناہ گزینوں کا قطعی تصور نہیں۔ یہ صرف اسی وجہ سے ممکن ہوسکتا کہ مسلم معاشرے نے تکثیری سماج کی بنیاد مستحکم کرتے ہوئے غالب اور مغلوب دونوں معاشروں کو یکساں حقوق کا علمبردار قرار دیا تھا۔ چونکہ تکثیری سماج کی باگ ڈور انسانیت دوست بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کی ہاتھ میں رہی اس لیے پوری دیانت داری کے ساتھ تکثیری سماج کے رویے مستحکم ہوتے گئے اور یہ اندازہ ہوتا ہے کہ جنوبی ہند کے اولین تکثیری سماج کی روپ ریکھائیں سنوارنے میں بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کا اہم کردار رہا ہے۔ اس لیے آج بھی جنوبی ہند میں بھائی چارگی کی فضا ہموار ہے اور طویل عرصہ گزر جانے کے باوجود بھی لوگوں کے دلوں میں نہ صرف حکمرانوں کی عزت جگہ پا چکی ہے بلکہ صوفیائے کرام کی تعظیم بھی جاگزین ہے جو تکثیری سماج میں ان اللہ والوں کے کارناموں کو زندہ جاوید رکھنے کے لیے کافی ہے۔

پروفیسر مجید بیدار، صدر شعبۂ اُردو، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد رہ چکے ہیں۔

علی احمد فاطمی

عصمت چغتائی کی ''دِل کی دُنیا'': ایک جائزہ

عام خیال ہے کہ عصمت چغتائی کا سب سے مشہور و معیاری ناول ''ٹیڑھی لکیر ہے جس کی وجہ سے وہ بحیثیت ناول نگار صفِ اول میں جا پہنچیں اور اسی ناول کا مرکزی نسوانی کردار شمن بھی اسی طرح غیر معمولی شہرت کا مالک ہوا۔ کہا جاتا ہے کہ گئودان کی دھنیا کے بعد شمّن ہی ایسا کردار ہے جس نے نسوانی کرداروں کے معمولی پن کو غیر معمولی بنا دیا۔ لیکن جب عصمت سے ایک انٹرویو میں ان کے پسندیدہ ناول کا نام پوچھا گیا تو انھوں نے فوراً 'دل کی دنیا' کا نام لیا۔ اپنی خودنوشت 'کاغذی ہے پیرہن' میں بھی انھوں نے دل کی دنیا کی پسندیدگی کے بارے میں لکھا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتی ہیں:

> ''دل کی دُنیا مجھے اتنی پیاری لگتی ہے کہ اپنی ساری تحریر کو اس پر نچھاور کر دوں' یہ میرے بچپن سے متعلق ہے مگر اس کا کسی نے نوٹس نہیں کیا۔ سب نے مجھے ادبی دنیا کا ویمپ Vamp بنا دیا مگر جو درد میں نے محسوس کیا اور کسی نے محسوس نہیں کیا۔''

یہ بات بھی حیرت میں ڈالتی ہے کہ عصمت نے اس ناول کو صرف دو دن میں لکھا۔ یوں تو عصمت پر تنقیدی کام کم ہوئے ہیں تاہم جو بھی بُرے بھلے کام ہوئے ہیں ان میں دل کی دنیا کی تعریف ہی ملتی ہیں۔ ڈاکٹر وجاحت حسین رضوی جنھوں نے اُردو ناولٹ پر قابلِ قدر کام کیا ہے وہ اس ناول کو ناولٹ مانتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''دل کی دنیا کا شمار عصمت چغتائی کے اہم ناولٹ میں کیا جائے گا.....قدسیہ بیگم اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے جسے عصمت نے اپنی فنّی بصیرت اور جادوئی قلم سے تعمیر کی ہے۔'' (اُردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ' ص 513)

ڈاکٹر شبنم رضوی نے عصمت کی ناول نگاری پر تحقیقی مقالہ لکھا ہے۔ایک جگہ لکھتی ہیں:

''دل کی دنیا اس مختصر سے ناول میں عصمت نے اپنے قلم سے وہ جادو چلایا ہے کہ جو ٹیڑھی لکیر جیسے ضخیم ناول میں بھی پیش نہ کر پائیں تھیں۔اس ناول میں دل کی حکمرانی ہے مگر عصمت یہ بتانا چاہتی ہیں کہ کامیاب وہی شخص ہوتا ہے جو دل کے علاوہ دماغ سے بھی کام لے۔دل وہ جگہ ہے جہاں خواب پلتے ہیں اور دماغ وہ جگہ ہے جہاں سے خواب پورے ہوتے ہیں۔'' (عصمت چغتائی کی ناول نگاری،ص209)

اس ناول کا مرکزی کردار قدسیہ بیگم ہیں۔جن کی کم عمری میں شادی ہوتی ہے اور شادی کے فوراً بعد دولہا ولایت چلا جاتا ہے کہ یہی شادی کی شرط تھی، جب واپس ہوئے تو ساتھ میں ایک عدد میم تھی یعنی انگریزی دُلہن جس کو لے کر قدسیہ سے پورے طور پر بے نیاز ہو کر وہ مین پوری میں بس جاتے ہیں۔قدسیہ کو طلاق بھی نہ دی، نہ چھوڑا نہ پکڑا، اور قدسیہ بیگم شریف گھرانے کی ایک شریف بیٹی، شریف بیوی صبر کرتی رہی۔التجا نامے بھیجتی رہی اور بار بار کہتی رہی:

''مجھے میم صاحب کی آیا سمجھ کر ہی ایک کونے میں ڈال لیجئے۔آپ دونوں کی خدمت کروں گی، جھوٹن کھاؤں گی، اُترن پہنوں گی اور منھ سے اُف کر جاؤں تو جو چور کی سزا سو میری...''

ایک شریف زادی اور شرعی طور پر بیاہی قدسیہ کی یہ مجبوری کہ جھوٹن اور اُترن تک اُتر آئی۔شوہر کی طرف سے تو خیر کیا جواب ملتا البتہ اپنے ہی گھر والے یہ کہہ کر تعارف کراتے... ''یہ قدسیہ ہیں جن کے میاں نے میم ڈال لی ہے''۔یہ ڈال لی والی ترکیب عجیب ہے کہ شرعاً بیاہ والی دور اور ڈال لی والی قریب۔یہ تو ظلم تھا بالخصوص مردانہ سماج اور فیوڈل نظام میں کہ اُس عہد کے زمیندار اور سرمایہ دار طبقہ کا یہ عام چلن تھا میم کو ڈال لینا معیار زندگی تھا۔ایسے سرمایہ دار مردوں کی بڑی بوڑھیاں بھی اس چلن سے مانوس تھیں کہ صبر و تحمل جب انتہا پر پہنچ جاتا ہے تو مجبور ہو کر دل و دماغ میں اپنی جگہ بنالیتا ہے۔غالب نے یوں ہی نہیں کہا تھا۔''درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا'' لیکن جوان فطرت و نسوانی جبلت کے اپنے کچھ بے رحم تقاضے ہوا کرتے ہیں۔جوان قدسیہ اس سیلاب کو کیسے روکے۔بقول عصمت:

''جب ہی تو عرس پر قوالی ہوتی تو قدسیہ خالہ کو دورہ پڑ جاتا' آس پاس کہیں شادی ہوتی ان کی دانتی بھنچ جاتی' کوئی دور کہیں رات کے سناٹے میں برہا گاتا' ان کے منھ میں پھین آ جاتے' بکل ہو کر ٹہلنے لگتیں' انگلیاں چٹخاتیں' آنچل مروڑتیں اور دورہ ڈال لیتیں۔''

منٹو نے کہا تھا کہ فحش نگاری اتنا بڑا جرم نہیں جتنا کہ انسان کی فطری جبلت پر قدغن لگانا۔ یہ بات اُس نے مرد کے حوالے سے کہی تھی جو بھٹک سکتا ہے یہاں وہاں منھ مار سکتا ہے لیکن عورت وہ بھی ایک شریف گھرانے کی شریف عورت اس کے منھ سے تو پھین ہی نکلیں گے' انگلیاں چٹخانا' آنچل مروڑنا وغیرہ بے جان اشیاء سے کربناک شغل ایک جاندار انسان کے ذہنی وجسمانی کرب کا بلیغ اشارہ ہے جسے عصمت سے بہتر کون سمجھ سکتا ہے' پیش کر سکتا ہے۔ اس نارمل کردار کی ابنارمل حرکتیں ناول کو آگے بڑھاتی ہیں اور عصمت کی شوخ وطنز آمیز زبان کردار کی اضطرابی کیفیت کو ظاہر کرتی چلتی ہے۔ قدسیہ کی نانی ہیں اور دادی بھی' قدسیہ سے ہمدردی بھی' فاتحہ درود بھی' لیکن بڑھاپا مردود بھی ہوتا ہے جس کا کوئی مستقبل نہیں ہوتا۔ ایک شبیر ماموں بھی ہیں' قدسیہ کے رشتہ کے دیور' نعت بہت اچھی پڑھتے ہیں' خدا رسول کے حوالے سے قدسیہ سے قربت رکھتے ہیں۔ نعت وحمد میں بادِصبا کے ذریعہ بہت سارے پیغام رسولِ قدس تک پہنچے نہ پہنچے لیکن قدسیہ تک ضرور پہنچ جاتے ہیں۔ گھر والے شبیر کی مرگھلی آواز کا مطلب سمجھنے لگے تھے لیکن حمد ونعت کا معاملہ تھا اس لیے چپ ہی رہتے۔

ضلع بہرائچ کا ماحول' غازی میاں کا عرس اور نجانے کتنے بالے میاں پیر وفقیر اور کتنے واہمے اور وسوسے۔ گھر میں ایک کردار ابنارمل ہو تو پورا ماحول وسوسوں وواہموں شکار ہو جاتا ہے۔ مجبوری کچھ اور فقیری کی طرف لے جاتی ہے۔ کون کس کا عاشق اور کون کس کی محبوبہ ان سب کے درمیان ہیں قدسیہ۔ نارمل جبلّت جو ابنارمل فطرت بن کر دریا میں اُترنے کو تیار' اگر تنکے کا سہارا تھے تو شبیر میاں جیسے ہرنا کام ونامرادوں کے تھے غازی میاں۔ ایک تاریخ' تہذیب اس سے زیادہ ایک متھ۔ ایک کلچر جسے عصمت نے قصہّ سے ہم آہنگ کر کے بامعنی بنا دیا لیکن دُکھے دلوں کے لیے۔ یہ کلچر۔ یہ رسم ورواج یہ شادی بیاہ آہ مظلومہ بن کر اُبھرتی۔ لیکن شبیر ماموں تو تھے جو آہ کو نعت کی لے میں بدل دیتے۔ لیکن ان کے کردار کو عصمت نے پہلے یوں پیش کیا:

''شبیر ماموں نہ تو کنہیا جی تھے نہ تو غازی میاں۔ وہ تو نہایت ادھورے اور کھوکھلے انسان تھے۔ وہ قدسیہ خالہ کی زندگی میں پھنکارتے ناگوں کو اپنی بانسری سے پھولوں کی مالا نہیں بنا سکتے نہ ان کی روح پر لتھڑے ہوئے گوہر کو اپنے یقین کے بل بوتے پر چندن بنا سکتے تھے۔ ان کی دولت تو دولرزتے ہوئے ہاتھ تھے۔''

ایک کردار بُوا کا بھی ہے۔ اس کا تعارف بھی دیکھئے:

''بُوا قدسیہ خالہ سے کچھ بڑی ہوں گی۔ عورت کی دل میں کم سنی سے ہی ہزاروں خوف بھر دیے جاتے ہیں۔ جوانی کو وہ ایک کچی ٹھلیا سمجھنے لگتی ہے جسے قدم قدم پر کنکروں سے واسطہ پڑتا ہے۔ بُوا کی دیوانگی نے دل سے اور بہت سے خدشوں کے ساتھ عزت آبرو لٹنے کا خوف بھی خرد بُرد کر دیا تھا۔ کچی ٹھلیا کے بجائے وہ ٹھوس گولا لڑھکاتی تھیں۔ مردانہ وار اندھیرے اُجالے جہاں جی چاہتا چلی جاتیں' کچھ ایسی دہشت بٹھا دی کہ لوگ مان گئے۔ نہ جانے کس طرح دو چار معجزے ہو گئے جو یقین بن گئے۔''

دو ایک تکلیفیں تو بوا اور قدسیہ میں مشترک تھیں ہی' اس لیے وہ تکلیفیں ایک دوسرے کو قریب لاتی رہیں۔ بُوا' بیوہ' بیوگی سے باؤلی اور غازی میاں سے شادی عجیب تثلیث تھی۔ عصمت کا یہی کمال کہ ہر عورت صلیب پر ٹنگی ہوئی۔ مولوی صاحب جب یہ کہتے۔ ''بغیر مرد کے عورت کی زندگی محفوظ نہیں ہوتی'' بُوا تڑپ کے جواب دیتیں:

''ہمرا مرد موجود ہے تمرے باپ کا باپ۔ سُن پئیے تو تمری داڑھی میں آگ لگا دیئے'' کیا جواب ہے۔ کیا کاٹ ہے۔ اسی لیے لوگ بُوا سے ڈرتے تھے کہ غازی میاں کی چہیتی محبوبہ تھیں۔ عورتوں میں غازی میاں کا بڑا زور تھا۔ پل میں بانجھ کی گود میں پھول کھلا دیتے لیکن میم کے یہاں تو چوہا بھی نہیں پیدا ہوا۔ یہی اک آس تھی قدسیہ کی غازی میاں کے حوالے سے اور بڑی بوڑھیوں کے چلّے سے' اِس لیے غازی میاں کی چہیتی سے تعلقات ہونے ہی تھے۔''

کہانی اور کرداروں کے روپ رنگ اور تیور اس وقت اور بدلتے ہیں جب میم کے یہاں ایک اولاد ہو جاتی ہے اور قدسیہ کے جذبات کا مزار سنگ مرمر کا ہو جاتا ہے جس پر کتبہ بھی لگ

جاتا ہے لیکن بُوا باؤلے پن میں خوش ہوئی۔ ویسے اس کی مسرت اور وحشت میں زیادہ فرق نہ تھا۔ کم وبیش یہی صورت قدسیہ کی تھی چنانچہ فطری طور پر قربتیں اور بڑھیں اور پھر بقول عصمت۔ ''جب بُوا اور گُھل مل گئیں تو ایسا لگا جیسے اللہ میاں سے سمجھوتہ ہوگیا۔ بوا کے ناطے غازی میاں بھی اپنے لگتے تھے۔'' گانے گائے جاتے''۔ سکھی ری دن کیسے کٹیں گے بہار کے''۔ پھر ایسے میں شبیر ماموں آجاتے ہیں اور کہانی عورتوں کے کمزور محاوروں' بے بس رویّوں اور پیچ وتاب کھانے' گالی کوسنوں کے ذریعہ آگے بڑھتی' لیکن قدسیہ کا مسئلہ ذرا بھی آگے نہ بڑھتا۔ وہ اسی طرح اٹھو بیٹھو' کھاؤ پیو کے ساتھ نانی جان کو روگ کی طرح چمٹ گئی تھیں اور بُوا بیوہ ہوتے ہوئے بھی آزاد اور بے باک' دو متضاد کردار ایک ہونے کے لیے بیتاب۔ ہوا سے لڑنے کے لیے بیقرار' لیکن کچھ یہ بھی تھا کہ... ''بُوا کے بالے میاں قدسیہ خالہ کے شبیر ماموں سے زیادہ زندہ اور دلچسپ تھے۔'' قدسیہ قدم قدم پر خاندان' عورت اور باعزت ہونے کا احساس۔ آزادی اور قیدی دونوں کرداروں کو عصمت نے کس طرح پیش کیا ہے الگ الگ ملاحظہ کیجئے:

> ''دیوانے بھی اپنی دنیا کے شہنشاہ ہوتے ہیں۔ معاذ اللہ کیا غرور تھا بُوا کو اپنے تئیں! شاہوں کے شاہ ان کے قدم لیتے تھے' ان کی ایک مسکراہٹ پر لئے دھرے تھے' ایسا معرکے کا چاہنے والا مل جائے تو ہوش وخرد کی دنیا کو کیوں نہ لات ماردے انسان؟''

اور اب دوسری تصویر دیکھئے:

> ''پنجرے میں بند پرندے فضا میں اُڑنے والی آزاد چڑیوں کی اُڑان دیکھ کر تھیلیوں سے سر پھوڑتے ہیں۔ جب نہیں نکل پاتے تو انھیں پھنسانے کے لئے شکاری سے ساز باز کرتے ہیں۔ پرندوں کو پھانسنے کے لئے پالتو یا پر کٹے پرندا استعمال کئے جاتے ہیں''۔

اور یہ جملہ جو فکری کم فطری زیادہ ہے:

> ''گھر کی چہار دیواری میں دنیا اور سماج کے بندھنوں میں جکڑی ہوئی بھلی بیویوں کو بھی بُوا کی یہ آزادی شاق گذرتی تھی۔ عورت ہو کر وہ مرد کے حقوق دابے بیٹھی تھیں جو سب کو کھلتا تھا''۔

یہ ہے ناول کی کشمکش جو کرداروں کے ذریعہ معاشرتی جبر اور سماجی قید بن کر ایک مسئلہ' مرحلہ اور فلسفہ بن جاتی ہے۔ فلسفۂ حیات جو جبر و قہر' شرافت و نجابت کے بطن سے جنم لیتا ہے' لیکن یہ شرافت' یہ فلسفہ اپنی جگہ' اور انسان کی فطری جبلّت اپنی جگہ جو اکثر سارے دائرے توڑ کر فلسفۂ نجات کے قریب پہنچ جاتی ہے' جہاں کوئی منطق یا حکمت کام نہیں کرتی خواہ وہ قدسیہ جیسے کمزور و بے بس انسان کا معاملہ ہی کیوں نہ ہو۔ اس لیے کہ اسی سماج میں اگر نانی دادی ہیں تو بُوا بھی ہیں جو باغی ہیں۔ ان کے دیوانہ پن میں سرکشی اور بغاوت ہے جسے عصمت نے مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ زندگی کے دو رخ پیش کئے ہیں جس سے ناول فطری جبلّت' بغاوت سے ہوتا ہوا فلسفۂ نجات تک پہنچتا ہے اور یہ فلسفہ بھی فلسفۂ حیات کا ایک روپ ہوا کرتا ہے۔ اس طرح یہ کہانی ایک فرد یا ایک خاندان کی کہانی نہ بن کر انسان کی کہانی بن جاتی ہے اور انسان ہی کائنات کا مرکز و محور ہے۔ فنون لطیفہ کا اور شعر و ادب کا بھی۔ جو ناول نگار اس راز کو پا لیتے ہیں ان کا قصہ محض قصہ نہیں رہتا بلکہ وہ نظریہ بنتے ہوئے فلسفہ کی منزل تک پہنچ جاتا ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے کہا تھا کہ فکشن جب تک فلسفہ نہیں بنتا عمدہ فکشن کہلائے جانے کا حق نہیں رکھتا۔ جہاں ایسے جملے آتے ہوں جن کا تعلق زندگی سے ہے' معاش زندگی یا تلاش زندگی:

> ''خوش حالی کے زمانے میں دل وسیع ہو جاتے ہیں۔ اپنوں پر پیار آنے لگتا ہے۔ کال پڑنے پر محبت کے سوتے بھی سوکھ جاتے ہیں۔ ساری عمر اللّے تللّے خرچ کیا۔ اب چند سال میں اس فضول خرچی کا انتقام لینے کی فکر پڑی... ''کوّا بولتا تو دم نکل جاتا' اب آنے والا ہے کوئی مہمان...''

اور یہ جملہ بھی دیکھئے:

> ''ابّا کو پارٹی پالیٹکس میں پڑنے کی فرصت ہی نہیں تھی ویسے بھی وہ کماتے تھے امّاں خرچ کرتی تھیں۔ بالکل وہی پوزیشن تھی جو آج کل امریکہ کی ہے۔ ان کے سب ہی مسکہ لگاتے ہیں خواہ وہ کسی پارٹی سے ہو...''

دیکھئے ایک گھر، ایک خاندان اور عالمی سیاست، ایک دنیا بن جاتی ہے۔ ذہن اور وژن بڑا ہو تو تخلیق کے دائرے چہار دیواری میں ہوتے ہوئے در و دیوار کو توڑ کر کائنات میں پھیل جاتے ہیں۔ تخلیق یہاں سے بڑی ہوتی ہے۔ تخلیق صرف دیورانی جٹھانی کے گالی کوسنے اور ناجائز رشتوں سے نہیں بنتی، وہ سب ایک میڈیم ہوتے ہیں ایک راستہ، منزلِ مقصود ہوتی ہے حیات، طریقہ حیات اور گذرگاہِ حیات انسانوں کے جبر و قہر، رسم و رواج، مرد اور عورت اور پھر سب سے بڑھ عصمت کی نگاہ میں کمزور عورت۔ یہ اصل مسئلہ ہے عصمت چغتائی کا جس کے لیے وہ گھٹے ہوئے ماحول میں جاتی ضرور ہیں لیکن اسے کھلی فضا میں نکال کر لاتی ہیں اور پھر عورت کو انسان کے روپ میں پیش کرتی ہیں۔ خواہ وہ قدسیہ ہوں یا بُوا، شمن ہوں یا معصومہ، کبریٰ ہوں یا گیندا یا پھر لحاف کی بیگم جان۔ سب انسان لیکن مردوں نے صرف عورت سمجھا، گوشت پوشت کی عورت، بچہ پیدا کرنے والی عورت، جو بیحد عظیم ہوتی ہے، لیکن مرد نے اکثر اسے حقیر سمجھا۔ عصمت تو مرد کو بھی انسان کے روپ میں پیش کرتی ہیں لیکن اس پر گفتگو پھر کبھی۔ اس ناول میں بھی مرد ہیں، لیکن پھسپھسے، کمزور، کہیں کہیں نیوٹرل بھی۔ ایک چچا میاں ہیں جو واقعی چچا ہیں ایک شبیر میاں جو بہ ظاہر کمزور شاطر۔ انسان کا ایک روپ یہ بھی ہوتا ہے۔ پھر اسی شاطر انسان نے قدسیہ کو بدل دیا۔ ذرا یہ تبدیلی دیکھئے:

''مگر ایک دم ان میں بڑی نرم و نازک سی تبدیلی پیدا ہونا شروع ہوئی۔ رنگ بھی کچھ نکھر آیا، شاید اس اُبٹن کا اثر ہو جو انھوں نے قسم قسم کے مسالے کوٹ چھان کر تیار کیا تھا...''

کوئی کیا سمجھے کہ یہ کمال اُبٹن کا کم، شبیر کے قدم کا زیادہ ہے۔ ایک فطری پن، جو غیر فطری ہو تو دورے پڑنے لگتے ہیں اور چاہ ملے تو لال ڈورے اُبھرنے لگتے ہیں اور دوپٹے کے رنگ بدلنے لگتے ہیں۔ لیکن یہاں بھی ایک مسئلہ کہ ان کے بدلے ہوئے رنگ ڈھنگ دیکھ کر گھر کی خواتین متفکر ہونے لگیں کہ دنیا دیکھے گی تو ان چونچلوں کا کیا نام دے گی لیکن باطن کی فطرت تو اپنا کام کر رہی تھی، ایک فطری بدلاؤ۔ رویّہ، طریقہ ان سب کو عصمت نے اپنے مخصوص انداز میں ماہرانہ طور پر پیش کیا ہے اور سوال قائم کیا ہے جو بیحد اہم ہے۔

''یہ سوکھے ہوئے ٹھونٹھ میں کونپلیں کیوں پھوٹ رہی ہیں؟''

تروتازگی کے لیے پودے کو پانی چاہئے اور جوانی کو کہانی جو اندر ہی اندر لکھی جارہی تھی۔ اگر ایک طرف قلم دھار دار ہورہا تھا تو دوسری طرف شبیر میاں کے قدم لمبے ہوتے جارہے تھے۔ اتنے لمبے کہ جس میں قدسیہ خالہ کی مرجھائی ہوئی قلم ہری بھری ہونے لگی۔ سب کو حیرانی ہونے لگی، تھوڑی سی پریشانی بھی، اب قدسیہ کی خواہش تھی کہ وہ سرکار مدینے والے نہ سنا کر آنکھوں کا تھا قصہ چھری دل پہ چل گئی سنائیں اور پھر یہ صورت ہوتی تو... ''خالہ کا رنگ نکھر آتا اور پھولوں بھری بالیاں گالوں کو چومتیں، سب کو ہنستا دیکھ شبیر ماموں کی آنکھوں میں موتی بھر جاتے بے رونق ہونٹ جاگ اُٹھتے''۔ لڈو پھوٹنے لگے، ان کہی باتوں کا مطلب سمجھ میں آنے لگا۔ ادھر ان دونوں میں محبت کی جنگ تھی، اُدھر نانی دادی میں شیعہ سنی کی جنگ جس کا پورا فائدہ شبیر کو پہنچتا۔ یہ ایک نازک موڑ ہے جس کو عصمت نے بڑے پُر اثر انداز میں پیش کیا ہے کہ اکثر خاندان بلاوجہ کے خاندانی ٹکراؤ میں اُلجھا رہتا ہے۔ بچوں، نوجوانوں اور بیواؤں سے بے نیاز رہتا ہے، اور فطرت اپنی ایک الگ کہانی لکھتی رہتی ہے۔ پھر اصل فطرت کو دبانے، غیر فطری تکرار کو جگانے سے معاملات پیچیدہ تر ہوکر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں، جس کا فنکارانہ اظہار بڑے سلیقہ سے اس ناول میں ملتا ہے۔ ایسے میں بُوا کا کردار چراغ میں تیل ڈالنے کا کام کر جاتا ہے۔ تبھی تو قدسیہ کی آنکھیں روشن ہوجاتیں اور رفتہ رفتہ وہ اور کھلنے لگیں۔ ویسے بھی عشق و مشک کب چھپتا ہے بقول عصمت:

> ''جب ہم بچے سمجھنے لگے تو نانی بیوی ایک خرانٹ تھیں۔ قدسیہ کو ڈانٹ لگائی تو خاموش مجبور قدسیہ بول اُٹھی ''تو کی میں نے کوئی چھنالہ کرلیا''۔ قدسیہ ایک قدم اور آگے بڑھ کر بولی...'' جوتی پہ واروں اس دنیا کو دس برس سے جوانا مرگ مجھے رُلا رہا ہے اسے دنیا کچھ نہیں کہتی...''

نانی کا جواب تھا ''بیٹی وہ مرد ذات ہے اس کا کوئی بگاڑ سکتا ہے؟ عورت کی عزّت نازک آئینہ ہوتی ہے، ایک دفعہ بال پڑ گیا تو ساری عمر کو منھ ٹیڑھا ہی دکھائی دے گا۔''

اس بار قدسیہ کا جواب صرف ''اونہہ'' میں تھا۔ لاجوابی کا جواب جس میں بے فکری چھپی ہوئی ہے اور ایک منصوبہ بندی بھی۔ یہ منصوبہ، یہ جذبہ، یہ طاقت کہاں سے آئی ایک مرد کی قربت سے

جو ہزار کمزور ہو بے سر پیر کا ہو لیکن مرد تو ہے۔ اس کی قربت کی ایک عجیب طاقت ۔اس نازک احساس کو پیش کرنے میں عصمت مہارت رکھتی ہیں جہاں عورت صرف عورت نہیں رہ جاتی بلکہ ان کے ازلی سانچوں میں ڈھل کر جذبات واحساسات کا پیکر قربت ۔فطرت اور عورت سب شیر وشکر ہو جاتے ہیں جہاں مرد اور عورت کے جنسی تضاد۔فطری تصادم ایک نئے رشتے میں ڈھل جاتے ہیں جسے سیکڑوں نانی دادی ملِ کر بھی نہیں روک سکتیں اس لیے کہ فطرت کی جبلت کو دبایا نہیں جا سکتا اور اس کو دبانا بقول منٹو سب سے بڑا ظلم ہوا کرتا ہے۔ چڑھتی ہوئی بیل کو جتنا کاٹو اتنی ہی پھیلتی جاتی ہے اسی لیے عصمت کے قلم سے بے ساختہ یہ جملہ نکلتا ھے۔''اب تو بیل پھیل گئی کیا کرے گا کوئی۔۔'' اور ناول ایک نئے موڑ میں داخل ہو جاتا ہے اس لیے کہ اب قدسیہ کی چال ڈھال ۔جلال و جمال سب کچھ بدل چکا تھا۔کسی نے عصمت کی مخصوص زبان میں ٹہوکا لگایا۔

''اے بی یہ کیا چال ہے جیسے لقا کبوتری۔اگایا پچھایا سب باہر کو نکلا پڑتا ھے.....!''

اور پھر رفتہ رفتہ یہ نوبت آئی کہ قدسیہ خالہ کے منھ لگنا اپنی جوتی اپنے سر مارنا ہے اس لیے کہ مایوسی ومحرومی کے بعد کا بدلاؤ چوٹ کھائی ہوئی ناگن کی طرح ہوتا ہے اور اس ناگن کو کے دے رہے تھے شبیر کے گیت اور بیل پروان چڑھتی چلی جا رہی تھی اور یہی ہے دل کی دنیا جہاں قدسیہ کا دل بھی دھڑکنے لگا تھا اور دماغ بھی کام کرنے لگا تھا اور زبان بھی کھل گئی تھی۔دل اور دماغ کے جرأت مند امتزاج سے مزاحمت کے دروازے کُھلے اور فطری انداز کا تیور انگڑائیاں لینے لگا کچھ اس لیے بھی کہ بڑے بزرگوں نے شبیر میاں کو گھر آنے سے منع کر دیا تھا۔اس انجانے احتجاج پر نانی بیوی نے کہا۔''تیرا دماغ خراب ہو گیا مردار!'' قدسیہ کا جواب تھا:

''ہاں دماغ خراب نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا۔انسان ہوں پتھر نہیں۔پندرہ برس کی عمر میں مجھے بھاڑ میں جھونک دیا۔سہاگ کی مہندی بھی پھیکی نہ پڑی تھی کہ سات سمندر پار چلا گیا۔وہاں اسے سفید ناگن ڈس گئی۔پر یہ تو بتاؤ کہ میرا قصور کیا تھا۔کسی سے دیدے لڑائے تھے۔کس سے یاری کی تھی.....؟''

اور مزاحمت کا تیور پروان چڑھتا گیا۔عورت کے صبر کا پیمانہ جب چھلک جائے اور اس کے اندر کی مضطرب و مظلوم عورت تڑپ اٹھے تو وہ مرد سے بھی زیادہ خطرناک ہو جاتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جانے انجانے میں کسی نہ کسی شکل میں اس بیداری میں مرد کا بھی رول ہوتا ہے خواہ وہ شبیر میاں جیسے کمزور مرد ہی کیوں نہ ہو لیکن مرد کی توجہ۔خلوص اور دلجوئی بڑا کام کر جاتی ہے اگر دوسری طرف دلازاری ہو، بے وفائی ہو۔ ساری شرع اور ساری شرافت کو نے میں جا دبکتی ہے حالانکہ تجربہ کار نانی سمجھاتی ہیں''۔شرع میں چار نکاحوں کا حکم ہے۔تم ہی ایک نرالی نہیں ہو بنو۔ ہزاروں پر پڑتی ہے۔مگر شرافت سے جھیلتی ہیں۔مرد کی ذات ہی بے وفا ہوتی ہے۔''

تڑپتی جوانی کی جبلّتیں، اذیتیں، شبیر میاں کی محبتیں، کل ملا کر جھلستی جوانی ایک نئی کہانی لکھنے کو تیار۔ایک طرف قدسیہ کی للکار تو دوسری طرف نانی کی فریاد... ''قدسیہ خالہ گئیں ہاتھ سے'' کے نعرے بلند ہونے لگے۔سارا خاندان حیران و پریشان اور قدسیہ خالہ ایک طوفان، جو سارے گھر کو بہائے لئے جا رہا تھا اور قدسیہ بقول عصمت ''چوٹ کھائی شیرنی تھی کہ پھن کچلی ناگن... شکاری کتوں کی طرح گھری ہوئی ہرنی کی طرح وہ سر سے پیر تک لرزنے لگیں...'' ایسے میں شبیر ماموں نے سہارا دیا بس قدسیہ ڈھیر ہو گئیں۔دس برس کے بعد کسی مرد نے ہاتھ لگایا تھا۔مرد کا ہاتھ، مرد کا لمس ایک جادو ایک کرشمہ، بھوکی پیاسی عورت، شادی شدہ ہوتے ہوئے بھی بیوہ سے بدتر اور رسم ورواج، شرافت خون میں تر۔اب قدسیہ کمزور اور بے سہارا نہیں تھیں، یکا یک ان کی پوزیشن بڑھ گئی، اس موڑ پر عصمت نے تخلیقی جملہ کا استعمال کیا کہ ہوش میں تھے تو زندگی اجیرن تھی، بے ہوشی میں بادشاہی مل رہی تھی۔لیکن سچ یہ ہے کہ معاملہ برعکس تھا۔بے ہوشی میں قدسیہ کو ہوش آ چکا تھا۔اس نازک نکتہ کو صرف چچا ہی سمجھ سکے، اسی لیے ایک جگہ کہا... ''قدسیہ بانو بڑی چنٹ ہو خوب سارے گھر کو الّو بنا رہی ہو...'' سارا گھر، سارا زمانہ، زمانے کے رسم ورواج، قدسیہ کو بے بس اور الّو بناتے رہے، تو چچا نہ بولے، وہ اپنا سر دباتے رہے لیکن اب وہ بھی کچھ کچھ سمجھ رہے تھے اس لیے یہ بھی بولے... ''عجیب مخچو ہیں یہ تمھارے شبیر حسن، ہم ہوتے تو لے کے بھاگ جاتے۔'' پھر وہی چچا قدسیہ سے پٹ رہے تھے بدحواس اور بے لگام محبت میں ایسا ہی ہوا کرتا ہے۔

پھر بُوا کی موت ہوگئی۔ بوا کی موت سے قدسیہ کونئی زندگی ملی، عجیب صورتِ حال پیدا ہوئی۔ پہلے تو پیاسی چڑیا کی طرح پھڑ پھڑاتی رہیں اور پھر ایک دن یہ پھڑ پھڑاہٹ ختم ہوگئی۔ قدسیہ بستر سے غائب، گھر میں شور اور یہ تخلیقی جملے:

''مختلف کونوں سے پوچھا جارہا تھا، بچے ٹھنکنے لگے، مُرغیاں کڑکڑانے لگیں ''اے ہے شاید ڈربہ کُھلا رہ گیا''۔ نیند میں تائی اماں سمجھیں بلی مرغی لے گئی۔''

بہر حال کمزور پرندہ پنجرہ توڑ کر فرار۔ بس کچھ لوگوں کا قیاس تھا کہ وہ شبیر ماموں کے ساتھ بھاگ گئیں۔ کچھ بھی ہو جب تک نانی زندہ رہیں گھر میں قدسیہ کا نام نہیں لیا گیا۔ بُھلا دیا گیا کہ بقول عصمت... ''بھول جانے میں بڑے فائدے ہیں، ضمیر ملامت نہیں کرتا...''

فراموشی کا عہد گذرا تو اچانک ایک دن رفیعہ حسن کا کردار ابھرا۔ ٹیلی فون کی آواز گونجی،

''میں رفیعہ حسن بول رہی ہوں۔ میری امّی قدسیہ شبیر حسن آپ کی خالہ ہوتی ہیں...!''

مصنّفہ جو واحد متکلم کا کردار تھا بوکھلا گیا... ''تم قدسیہ خالہ اور شبیر ماموں کی لڑکی ہو؟'' اور پھر مصنفہ کو بُوا یاد آجاتی ہیں اور ان کا یہ جملہ... ''میرٹھ میں چلیں گے دونوں جنے'' اور پھر عصمت ''تو دونوں مل ہی گئے...'' ... بعض انسان مر کے دوسروں کو جینے کا سلیقہ سکھا جاتے ہیں...''

غور طلب نکتہ یہ ہے کہ سکھانے والی ایک جاہل عورت اور سیکھنے والی ایک شریف زادی کہ زندگی کے معاملے، راستے عجیب وغریب ہوا کرتے ہیں کون، کس وقت، کس کو کیا سکھا جائے، کیا درس، کیا روشنی اور کیا زندگی دے جائے، کچھ کہا نہیں جاسکتا۔ بُوا اور قدسیہ یا قدسیہ اور شبیر ماموں کی تثلیث اس کی تصدیق کرتی ہے۔ نیم پاگل بُوا، پھسپُھسے شبیر ماموں، تجربہ کار خاندانی نانی دادی کو ایک درس دے گئے کہ زندگی کو، جوانی، انسانی فطرت وجبلت کو زیادہ دنوں تک قید میں نہیں رکھا جاسکتا۔ جوانی اور پانی تو ایسے بہاؤ ہیں جو خود راہ بنا لیتے ہیں اور اگر اُنھیں روکا جائے تو سیلاب وطوفان آجانے کا خطرہ بن جاتا ہے۔

ناول کی اصل کہانی تو یہیں پر ختم، لیکن تکنیکی اعتبار سے تھوڑا سا وہ اور آگے بڑھتی ہے لیکن وہ بس تکنیک ہے۔ فطرت کو جو کام کرنا تھا وہ کر چکی تھی۔ چچا ماموں غرض کہ پورا خاندان قدسیہ کو غلط

ثابت کر چکے تھے لیکن بیٹی پڑھی لکھی لڑکی جو اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن جانے والی تھی وہ یہ کہہ رہی تھی:

''میں سمجھتی ہوں کہ جو امّی اور ابّو نے کیا تھا وہی کرنا چاہئے تھا۔ یہ میری خوش قسمتی ہے کہ میں ان کی محبت کا پھل ہوں...''

نئی نسل کا' تہذیب کا' سوچ کا فرق صاف ظاہر ہو رہا تھا اور مصنفہ کو لگ رہا تھا کہ...

''ایک مہکتا ہوا پھول تھا جو ہمارے درمیان کھلتا رہا' پروان چڑھتا رہا...''

ناول یہاں بھی ختم ہو سکتا تھا لیکن اصل سوال تو ابھی باقی ہے جب پڑھی لکھی بیٹی خاندان سے' سماج سے' یہ سوال کرتی ہے... ''امی کو اتنا دکھ کس بات کی سزا کے طور پر ملا؟'' اور ایک اور سوال جو مصنفہ کا ہے لیکن لڑکی کی زبان سے نکلتا ہے...

''اور بُوا کو بالے میاں سے کیوں جُدا کر دیا...!''

اور پھر ایک جنرل سوال... ''کسی کے خواب چھین کر اُنھیں کچلنے میں کیا ملتا ہے؟''

اور پھر ناول کا آخری حصّہ صرف قصہ نہیں فلسفہ بن جاتا ہے۔ فلسفۂ حیات کہ ناول صرف قصہ نہیں ہوتا' فلسفہ بھی ہوتا ہے۔ لارنس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ فکشن جب تک فلسفہ نہ بن جائے' بڑا فکشن کہلائے جانے کا حق نہیں رکھتا... اور ناول ان فلسفیانہ جملوں پر ختم ہوتا ہے:

''میرا ملک عظیم ہے۔ میرا مذہب سب سے ارفع ہے۔ میرا شہر' میرا گھر' میری دنیا زیادہ بلند ہے' زیادہ مقدس ہے۔ میرا شعور' میرا یقین' میرا طریقۂ فکر صحیح ہے... ''مگر زبردستی...''

اور پھر زبردستی کا فلسفہ۔ بعد میں یہ جذبہ' بیٹی کی یہ خواہش کہ ''ہمیں بھی کوئی ایسی لگن سے چاہے جیسے ابو نے امی کو چاہا اور...'' تاکہ دل کی دنیا آباد رہے۔ دماغ کی سڑن سے زیادہ عمدہ ہے دل کی لگن۔ کمزور ماموں' دیوانے چچا' نیم پاگل بُوا' سب کو حقارت سے دیکھا گیا لیکن ان سبھی کمزور اور ٹیڑھے میڑھے کرداروں نے سیدھے اور بُرے کام کئے۔ دل کی بات مانی اور دل کی دنیا آباد کی۔ ناول اس سوال پر سمٹتا ہے۔ ''انسان ایک دوسرے کو پہچاننے کا گُر کب سیکھیں گے؟'' اور پھر ان نیک تاثرات و جذبات پر ختم ہوتا ہے:

''جاؤ رفیعہ حسن تم بے دھڑک جہاں چاہو جاسکتی ہو زندگی کی قدروں کو ناپنے تولنے
کے لئے تمھارا فیتہ ہے‘ اپنے باٹ ہیں‘ اپنی ترازو ہے۔ تمھاری زندگی میں کوئی ڈنڈی
نہ مار سکے گا۔ تمھارے خواب کبھی چکنا چور نہ ہوں گے...''

خوبصورت عنوان‘ خوبصورت اُٹھان اور خوبصورت زبان اور سب سے بڑھ کر دل کا طوفان کہ قدسیہ جیسی جوان لیکن بیوہ جسے ہر طرح سے قید میں رکھنے کی کوشش لیکن عصمت نے انسانی اور نسوانی جبلت کا مظاہرہ کرتے ہوئے یہ کہا کہ اسے کسی طرح قید میں رکھ پانا مشکل ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ جب بھی قدسیہ بارات دیکھتی ہے‘ شبیر ماموں کی نعت و گیت سنتی ہے‘ چچا کی رنڈی نوازی دیکھتی ہے تو اس پر شدید ردعمل ہوتا ہے۔ انگلیاں چٹخانا‘ آنچل مروڑنا‘ دورے پڑنا‘ ان سب کو عصمت نے غیر معمولی طور پر نفسیاتی حوالوں سے پیش کیا ہے لیکن بڑی بوڑھیاں اس کی کیفیت کو سمجھنے کے بجائے طعنہ دیتی ہیں:

''ارے کم بخت تجھے سہاگ کا بھی مان نہیں۔ اس نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ شرع میں
چار نکاحوں کا حکم ہے۔ تم ایک نرالی نہیں ہو بنّو! ہزاروں پر پڑتی ہے۔ مگر شرافت سے
جھیلتی ہیں...''

مسلم سماج کی یہ معصوم جبر کشی قدسیہ کی زندگی سے کھیل جاتی ہے‘ ایسے میں شبیر ماموں اسے زندہ کرتے ہیں اور قصہ مزاحمت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور پھر قدسیہ کی زبان میں عصمت کے ترقی پسند افکار بولنے لگتے ہیں‘ ورنہ کتنی عورتیں ہیں جو یونہی گھٹ گھٹ کے مر جاتی ہیں۔ یہ جملے دیکھئے جو واضح طور پر عصمت کی ذہنیت کی غمازی کرتے ہیں اور آج کی تانیثیت کو راہ دکھاتے ہیں:

''ہاں دماغ خراب نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا‘ انسان ہوں پتھر نہیں ہوں میں''
''میں نے کونسی ایسی گستاخی کی تھی کہ مجھے سزا ملی اور وہ کمینہ عیش کر رہا ہے''

مزاحمت و احتجاج کا یہ کھلا ڈلا رویہّ‘ لہجہ‘ عصمت سے پہلے نہ تھا۔ ان کے ناولوں میں شمن کے بعد قدسیہ ہی ایسا دوسرا کردار ہے جو زبان کھولتا ہے‘ مزاحمت کرتا ہے اور سوال قائم کرتا ہے اور پھر قصہ اًایسے قدم اُٹھاتا ہے جو فرسودہ و بوسیدہ معاشرے کے لیے ایک سبق ہے‘ درس

ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ قدسیہ کا یہ قدم بُوا جیسی نیم پاگل عورت اور شبیر جیسے کمزور مرد کے سہارے اُٹھتا ہے۔ عصمت نے نہایت فنکارانہ طور پر بُوا کے بال و پر کاٹے اور قدسیہ کے لگا دیے جس سے اچانک وہ اونچی اڑان بھر جاتی ہے لیکن اس سے قبل مچھو چچا کو جوتیوں سے مارتی ہے۔ نانی اماں کی کلائی مروڑ دیتی ہے اور سخت کلامی کرتی ہے۔ عصمت نے اپنے کرداروں کے اس رویہ سے نہ صرف قدسیہ بلکہ پورے مسلم معاشرے کے شرفاء کے رویّے پر سخت ترقی پسندانہ طنز کیا ہے نیز یہ کہ کمزور اور عام ناول نگار خودکشی وغیرہ دکھا کر انجام کو المناک بنا جاتا ہے لیکن عصمت نے اسے طرب میں بدل دیا۔ شبنم رضوی نے مناسب لکھا:

> ''یہ ناول عصمت کا شاہکار ہے جس پر ان کو ناز ہے۔ اس کا خاتمہ اتنی سادگی سے کیسے ہوسکتا تھا۔ اسی لئے عصمت نے بیس برس بعد قدسیہ اور شبیر کی بیٹی رفیعہ حسن کو ممئی میں پھر اسی خاندان کی ایک لڑکی جو خود مصنفہ ہے' سے ملوا دیا۔''

سچ یہ ہے کہ ترقی پسند فنکار امید و نشاط کا پیغام دیتا ہے نیز یہ کہ منفی کرداروں کا مثبت عمل سماج کے کراس (Cross) کا وہ معنی خیز اشاریہ ہے جہاں شریف' غیر شریفانہ حرکتیں کرتے ہیں اور معمولی و کمزور لوگ بڑے اور عجیب کام کر جاتے ہیں۔ زندگی کی یہ متضاد کیفیت اور سماج کی یہ متصادم حقیقت کے کتنے اور کیسے روپ ہوتے ہیں اور ان کا کیا حشر و انجام ہوتا ہے' یہ اس ناول کا پیغام ہے اور قدسیہ کی اذیتوں کا انعام بھی۔ ایک بات اور جس کی طرف پطرس بخاری نے توجہ دلائی تھی کہ عصمت کے یہاں مرد و عورت کے حسن و جمال کا کوئی تذکرہ نہیں ہوتا۔ یہ صحیح ہے اور یہ اس لیے بھی ہے کہ عصمت کے ذہن میں عورت یا مرد' کوئی علیحدہ شے نہیں ہے' ان کے یہاں سماج' معاشرہ' کردار' ان کے پیچ و خم' سرد و گرم پورے سیاق و سباق کے ساتھ ہیں۔ وہ حقیقی و زمینی مسائل پر نظر رکھتی ہیں اسی لیے ان کا رنگ خاکی ہوتا ہے گلابی نہیں۔ یہ ہُنر انھوں نے انگریزی و روسی ادب سے سیکھا' اُس سے زیادہ پریم چند کے نسوانی کرداروں سے' جن کی ساریاں تار تار ہیں' بال گندے ہیں اور غریبی نے جن کے چہرے کا نور چھین لیا ہے۔ اس لیے عصمت کے کرداروں میں یہ حقیقی رویّہ و نظریہ ہی دکھائی دیتا ہے۔ ان کے کرداروں میں جمال ہو نہ ہو لیکن ان کے پیدا کردہ ماحول'

اس میں بولتی وچہکتی فضا' لسانی وزمینی کلچر کا اپنا ایک جمال تو ہوتا ہی ہے اور اس جمال کے بطن سے ایک مخصوص ثقافت اور دلکشی تو پیدا ہوتی ہے پروفیسر اسدالدین نے اچھی بات کہی ہے:

"The certain social environment which shapes their psyche. Removed from their social milieu they lose much of their appeal.... They are culturally rooted and load flavor adds significantly to their charms a culture of Muslims in U.P" (Ismat Chughtai a fearless voice p.51)

آخری جملہ بے حد اہم ہے جو ترقی پسندوں کا کم' عصمت کا اپنا زیادہ ہے۔عصمت کی چٹیلی ونکیلی زبان پر الگ سے مضمون کی ضرورت ہے جو اس ناول میں بھری پڑی ہے لیکن وہ ایک میڈیم ہے ورنہ سچ یہ ہے کہ عصمت' فطرت اور اس کی جبلّت خصوصاً عورت کی جبلت' کیفیت اور نفسیات کو سب سے زیادہ اہمیت دیتی ہیں' نظریہ بعد میں آتا ہے۔اس ناول میں بھی یہی صورت ہے کہ رفیعہ کا کردار پیدا کرنے سے ایک نئی زندگی آتی ہے اور پیغام بھی۔کچھ لوگ اس انجام سے اختلاف بھی کرتے ہیں اور اسے ناول کی ناکامی مانتے ہیں کہ زیادہ سے زیادہ قدسیہ کو خودکشی کر لینا چاہئے۔کنویں میں کود جانا چاہئے لیکن یہ ایک روایتی اور منفی روّیہ ہے۔عصمت عورت کو اس کی اصل انسانی ہئیت وحقیقت میں دیکھنا اور پیش کرنا پسند کرتی ہیں۔منٹو نے ایک جگہ لکھا ہے:

''عصمت کا قلم اور اس کی زبان دونوں بہت تیز ہیں۔لکھنا شروع کرے گی تو کئی مرتبہ اس کا دماغ آگے اور الفاظ بہت پیچھے ہانپتے رہ جائیں گے... عصمت پرلے درجے کی ہٹ دھرم ہے۔طبیعت میں ضد ہے بالکل بچوں کی سی زندگی کے کسی نظریے کو فطرت کے کسی قانون کو پہلے ہی سابقہ میں کبھی قبول نہیں کرے گی۔''

نقاد پکڑے یا نہ پکڑے لیکن منٹو نے عصمت کے رویوں کو صحیح طور پر گرفت میں لیا ہے۔اس کے کرداروں کو صحیح طور پر سمجھا ہے اس لیے کہ وہ خود بڑا فنکار ہے' اس کے یہاں بھی عورتیں زیادہ ہیں۔اس لیے اس کی گفتگو پر مقالہ کا خاتمہ کرتا ہوں:

عصمت کے زنانہ اور مردانہ کرداروں میں بھی یہ عجیب وغریب ضد یا انکار پایا جاتا ہے۔ محبت میں بُری طرح مُبتلا ہیں لیکن نفرت کا اظہار کیے چلے جارہے ہیں۔ جی گال چومنے کو چاہتا ہے لیکن اس میں موتی کھبو دیں گے۔ ہولے سے تھپکانا ہوگا تو ایسی دھول جمائیں گے کہ دوسرا بلبلا اُٹھے۔ یہ جارحانہ قسم کی منفی محبت جو محض ایک کھیل کی صورت میں شروع ہوتی ہے۔ عام طور پر عصمت کے افسانوں میں ایک نہایت ہی رحم انگیز صورت میں انجام پذیر ہوتی ہے۔'' (عصمت چغتائی ص148)

ناول 'دل کی دنیا' منٹو کے ان خیالات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہے اور عصمت کی بے باک نڈر اور ترقی پسند شخصیت کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔

پروفیسر علی احمد فاطمی صدر شعبہ اُردو الٰہ آباد یونیورسٹی ہیں۔

وہاج الدین علوی

بڑا ہے درد کا رشتہ...

دل کی مٹی میں اگر محبت کا اکھوانہ پھوٹتا تو یہ حیوانِ ناطق روبوٹ یا اس کی انتہائی ترقی یافتہ شکل کی کوئی شئے ہوتا اور ہمارا وظیفہ ''آں چہ استاد ازل گفت ہمی می گویم'' قرار پاتا، مگر بُرا ہو اس محبت کا جس نے ہمارے کاندھوں پر کائنات کا بوجھ لاڈالا۔ اب مشاہدۂ کائنات اور تفسیر کائنات ہماری مشقت اور حسن پرستی اور عشق پیشگی ہمارا مشغلہ ٹھہرا۔ عشق کا پودا جب برگ و بار لاتا ہے تو شاعر، صوفی اور عاشق سی ہستیاں وجود پذیر ہوتی ہیں۔ اشخاص کی ان تینوں اقسام میں دردِ دل مشترکہ صفت ہے۔ دردِ دل روحانی فلسفیوں اور اعلیٰ شاعری کی روح رواں ہے۔ صوفیا جب کسی کو دعا دیتے تو کہا کرتے تھے! ''خدا تجھے دردِ دل عطا کرے''۔ دنیا کی بڑی شاعری دل اور دردِ دل کا افسانہ در افسانہ ہی تو ہے، جس میں زمان و مکاں، تہذیب و تمدن کے فرق سے جذبات اور رویوں کے رنگوں کا امتزاج شوخ و مدھم ہوتا نظر آتا ہے۔

فیض احمد فیضؔ کے اشعار کے مطالعہ سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ ان کی شاعری درد کے اسی رشتے اور غریب دل کی کہانی ہے جس کے ڈانڈے غمِ جاناں سے ملتے ہیں تو کبھی وصل کی رات کے پرے اس کا محور و مرکز ہوتا ہے۔ ان کے یہاں وہ جذبہ اور احساس جو 1920ء سے 1930ء تک تھا گویا بہار کا ایک جھونکا تھا۔ پھر عالمی کساد بازاری کے سائے لمبے ہونے لگے۔ غمِ روزگار کے پُر حول سنّاٹے کی دبیز چادر نے دل و دماغ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ فکرِ جمیل خوابِ پریشاں بن گئی۔ چنانچہ فیضؔ کے پہلے مجموعۂ کلام ''نقشِ فریادی'' میں ان دونوں جذبوں کی ترجمانی دکھائی دیتی ہے۔ ابتدائی اشعار:

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آ جائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آ جائے
آ کے وابستہ ہیں اس حسن کی یادیں تجھ سے
جس نے اس دل کو پری خانہ بنا رکھا ہے
جس کی الفت میں بھلا رکھی تھی دنیا ہم نے
دہر کو دہر کا افسانہ بنا رکھا تھا
ہم پہ مشترکہ ہیں احسان غمِ الفت کے
اتنے احسان کہ گنواؤں تو گنوا نہ سکوں
ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا سیکھا ہے
جز ترے اور کو سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں

یا

یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کمبخت دلآویز خطوط
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے
اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں
طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

چنانچہ اس مجموعہ کے دوسرے حصہ میں ایسی نظمیں بھی ہیں:

؎ مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ
اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

؎ چند روز اور میری جان فقط چند ہی روز
ظلم کی چھاؤں میں دم لینے پہ مجبور ہیں ہم
اور کچھ دیر ستم سہہ لیں ،تڑپ لیں ، رو لیں
اپنے اجداد کی میراث ہے معذور ہیں ہم

لیکن فیضؔ کو جلد ہی اس کا احساس ہو گیا کہ اپنی ذات کو دنیا سے الگ کر کے سوچنا ممکن ہی نہیں اور اگر ممکن ہو بھی جائے تو انتہائی غیر سود مند عمل ہے۔ یہی بنیادی فکر ان کے غمِ جاناں کی اساس ہے۔

کر رہا تھا غم جہاں کا حساب
آج تم یاد بے حساب آئے

غالبؔ نے کیا سچی بات کہی تھی! ''اگر دل ہے تو غم کا ہونا ناگزیر ہے''۔ مگر فیضؔ نے غمِ جاناں اور غمِ دوراں کو ایک تجربے کے دو پہلو قرار دیے ہیں۔

دیکھا جائے تو فیضؔ کی پوری شاعری کا محرک جذبۂ عشق، جس کے جلو میں غمِ جاناں، غمِ جہاں، انسانی برادری کے مشترکہ درد کے رشتے اور ظلم و جبر و ناانصافی سے پاک دنیا قائم کرنے کا خواب چلتے نظر آتے ہیں۔

موصوف اپنی شاعری میں اور مختلف بیانات میں کہیں مخفی طور پر اور کہیں اعلانیہ بہ زبانِ مولانا رومؔ کہتے نظر آتے ہیں:

شاد باش اے عشقِ خوش سودائے ما
اے طبیب جملہ علّت ہائے ما

تزکیہ اور تطہیر کے عمل سے گزر کر یہ جذبہ رقیب کو بھی ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور دکھانے کا تقاضہ کرتا ہے جس کا نمونہ ''رقیب سے'' ہے۔ بلاشبہ رقیب کا یہ تصور اردو ہندی شاعری بلکہ عربی و فارسی شاعری میں بھی ناپید ہے۔ بقول فراقؔ:

''اردو کی عشقیہ شاعری میں اب تک اتنی پاکیزہ، اتنی چٹیلی اور اتنی دوررس اور مفکرانہ نظم وجود میں نہیں آئی۔ عشق اور انسانیت کے لطیف اور اہم ربط کو سمجھنا ہو تو یہ نظم دیکھیے''

(اردو کی عشقیہ شاعری، ص:60-61)

عشق اور انسانیت کے اسی ربط نے فیضؔ کی شاعری کو ایک سبک سیر دریا کے مانند بنا دیا جس میں آبشاروں کی نغمگی تو ملتی ہے لیکن پتھروں کے لڑھکنے کی صدائیں نہیں سنائی دیتیں۔ میرؔ نے کہا تھا:

اس کا بحرِ حسن سرا سر اوج و موج و طلاطم ہے
شوق کی اپنی نگاہ جہاں تک جائے بوس و کنار ہے آج

ان کے یہاں ''اوج و موج و طلاطم'' کی کیفیت اس لیے پیدا ہوگئی کہ ان کے تجربات کا کینوس بہت وسیع ہے۔ شاید ان کی شاعری میں بوقلمونی کے منجملہ اسباب میں ایک سبب یہ بھی ہو لیکن فیضؔ صاحب کے یہاں تجربات اور ان کے انسلاکات محدود ہیں مگر جذبہ کی صداقت اور اپنے مقصد سے وابستگی کے سبب ان کی شعری کائنات کے رنگ ایسے چوکھے ہیں جو ان کے ہم عصروں میں نظر نہیں آتے۔ وہ تحریک سے وابستہ تھے اس کے مبلغین نے ان کی وابستگی کو ہدف بھی بنایا اور ''تحریک بند'' شاعری کے لیے اکسایا بھی، لیکن فیضؔ نے روحِ انقلاب کو پیراہنِ انقلاب پہنانے سے انکار کر دیا۔ ان کے الفاظ، استعارے اور علامتیں ہماری کلاسکی روایت کے امین و نمائندہ ہیں۔ غارتِ گلچیں، مشقِ ستم، طرزِ تغافل، موسمِ جنوں، میخانہ کی سلامتی وغیرہ۔ فیضؔ نے بعض نادر ترکیبیں اور علامتیں بھی وضع کی ہیں مثلاً: مدحِ خوبیِ تیغِ ادا، آتشِ گل کا نکھار، عجزِ اہلِ ستم، بوئے خوش کناراں، ترمیمِ زہد وغیرہ۔ لیکن فیضؔ کا کمال یہ کہ انہوں نے علائم اور استعاروں کو نئے مفاہیم اور نئے معنی عطا کیے۔ ان نازک اور لطیف الفاظ کے ذریعہ ظلم و ستم کے رطلِ گراں کو بوئے سمن میں ڈھالنے کے فن کے وہ خالق ہیں:

یاد غزال چشماں بوئے سمن عذاراں
جب چاہا کر لیا ہے کنج قفس بہاراں

فیضؔ انقلاب کا مغنی ہے وہ زہرا جمالی اور مشتری سیرتی کا پرستار ہے لیکن آتشِ نفسی کی جگہ نسیمِ صبحِ دم کا متلاشی ہے۔ فیضؔ نے بہت واضح الفاظ میں اعلان کر دیا تھا:

''عام انقلابی شاعر انقلاب کے متعلق گرجتے ہیں، للکارتے ہیں، سینہ کوٹتے ہیں۔ انقلاب کے متعلق گا نہیں سکتے۔ ان کے ذہن میں انقلاب کا تصور طوفانِ برق و رعد سے مرکب ہے، نغمۂ ہزار اور رنگینیٔ بہار سے عبارت نہیں۔ وہ صرف انقلاب کی ہولناکی کو دیکھتے ہیں، اس کے حسن کو نہیں پہچانتے۔''

(آہنگ مجاز کا تعارف، میزان، 236)

فیضؔ اپنی فکر کی صلابت اور جذبہ کی صداقت پر تمام عمر قائم رہے۔ ایک انٹرویو کے درمیان فیضؔ صاحب نے اپنی سب سے پسندیدہ نظم ''زنداں نامہ'' (1954ء) کی اس نظم کو قرار دیا:

جب کھلی تیری راہوں میں شامِ ستم
ہم چلے آئے لائے جہاں تک قدم
لب پہ حرفِ غزل، دل میں قندیلِ غم
اپنا غم تھا گواہی ترے حسن کی
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

یہ وہی روّیہ ہے جو 'موضوعِ سخن' اور 'رقیب سے' میں پہلی بار سامنے آیا ہے۔ فیضؔ صاحب مشاہدہ حق کی گفتگو کے لیے بادہ و ساغر کا سہارا نہیں لیتے مگر کلاسکی تلمیحات اور استعارات کے ذریعہ اپنی بات واضح کر دیتے ہیں:

جان جائیں گے جاننے والے
فیضؔ فرہاد و جم کی بات کرو

فیضؔ کے مطالعہ کے میدان تصوف کے بنیادی ماخذ اور صوفی شعرا کا کلام بھی رہا ہے۔ وہ تصوف کے بنیادی وصف 'انسان دوستی اور بشر نوازی' کے معنی اور مفاہیم کی تعبیر و تشریح بھی فرمایا

کرتے تھے۔(روداد قفس از سابق میجر اسحاق شمولہ زنداں نامہ) اس جذبہ کی مظہر ان کی نظم ''ہم جوتاریک راہوں میں مارے گئے'' اور ''آجاؤ افریقہ''(Africa Come Back) ہیں۔

آجاؤ افریقہ کے یہ اشعار دیکھیے جس میں جوش ولولہ بھرا ہوا ہے، لے بھی تیز ہے اور الفاظ بھی نکیلے ہیں۔

آ جاؤ میں نے دھول سے ماتھا اٹھا لیا
آ جاؤ میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال
آ جاؤ میں نے درد سے بازو چھڑا لیا
آ جاؤ میں نے نوچ دیا بے کسی کا جال
آجاؤ افریقہ...
پنجے میں ہتھکڑی کی کڑی بن گئی ہے گرز
گردن کا طوق توڑ کے ڈھالی ہے میں نے ڈھال
جلتے ہیں ہر کچھار میں بھالوں کے مِرگ نین
دشمن لہو سے رات کی کالک ہوئی لال
آجاؤ افریقہ...

اور خاص طور پر ان کے آخری دور کی یہ مختصر سی نظم 'لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے/وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے' یہ نظم قرانی آیات کے مفاہیم کا شعری قالب ہے۔فلسفۂ وحدت الوجوداور یقینِ کامل کی اچھی مثال ہے۔اس نظم کا آہنگ بلند ہے لیکن اس میں درد کی لے تیز نہیں بلکہ وشواس، جوش اور انتقام کے ملے جلے جذبات نے اس نظم کو بھی فیضؔ کی نمائندہ نظموں میں شامل کر دیا۔نظم ملاحظہ ہو:

لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے　　　　ہم دیکھیں گے...
وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے　　　　ہم دیکھیں گے...
جو لوحِ ازل میں لکھا ہے　　　　ہم دیکھیں گے...
جب ظلم وستم کے کوہِ گراں

روئی کی طرح اڑ جائیں گے
ہم محکوموں کے پاؤں تلے
یہ دھرتی دھڑ دھڑ دھڑ کے گی
اور اہل حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑ کے گی
ہم بھی دیکھیں گے.....
جب ارضِ خدا کے کعبے سے
سب بُت اٹھوائے جائیں گے
ہم اہل صفا مردودِ حرم
مسند پہ بٹھائے جائیں گے
سب تاج اُچھالے جائیں گے
سب تخت گرائے جائیں گے
ہم دیکھیں گے.....
بس نام رہے گا اللہ کا
جو غائب بھی ہے حاضر بھی
جو ناظر بھی ہے منظر بھی
اٹھے گا اَنا الحق کا نعرہ
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو
اور راج کرے گی خلقِ خدا
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو

ہم دیکھیں گے.....
لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے

ان کی شاعری کو مجموعی حیثیت سے دیکھیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک ان اقدار کا تعلق ہے جن کو شاعر نے ان میں پیش کیا ہے، وہ تو وہی ہیں جو اس زمانہ میں تمام ترقی پسند انسانیت کی اقدار ہیں لیکن فیض نے ان کو اتنی خوبی سے اپنایا ہے کہ وہ نہ تو ہماری تہذیب وتمدن کی بہترین روایات سے الگ نظر آتی ہیں اور نہ شاعر کی انفرادیت، اس کا نرم وشیریں اور مترنم اندازِ کلام کہیں بھی ان سے جدا نہیں ہوا ہے۔ ان کے دل کا سوز وگداز ان کے رویہ کی نرمی مگر استحکام نے ان کی شخصیت اور شاعری میں دوئی کا عنصر شامل ہونے نہیں دیا۔ وہ دنیا میں کہیں بھی گئے اور کوئی بھی موقع ہوا انہوں نے بِنائے محبت کی پائیداری، ظلم وجبر کی نیستی ونابودی کا راگ الاپا ہے۔ فیضؔ کی تقریر جو انہوں نے بین الاقوامی لینن امن ایوارڈ کے موقع پر ماسکو میں کی تھی، اس کے آخری پیراگراف پر میں اپنی بات ختم کرنا چاہتا ہوں:

> ''مجھے یقین ہے کہ انسانیت جس نے اپنے دشمنوں سے آج تک کبھی ہار نہیں کھائی، اب بھی فتح یاب ہوکر رہے گی اور آخر کار جنگ ونفرت اور ظلم وکدورت کے بجائے ہماری باہمی زندگی کی بنا وہی ٹھہرے گی جس کی تلقین اب سے بہت پہلے فارسی شاعر حافظؔ نے کی تھی:

خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینی
مگر بنائے محبت کہ خالی از خلل است

پروفیسر وہاج الدین علوی صدر شعبۂ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ہیں۔

ابن کنول

اُردو رباعی: ایک جائزہ

انسان نے جب اپنے احساسات وجذبات کے اظہار کا ارادہ کیا تو بہت سے طریقے اختیار کیے، دنیا میں تمام ایجادات کی وجہ انسان کے مافی الضمیر یا اس کے اندر کی اضطرابی کیفیت کا اظہار ہیں۔ تمام فنون انسانی صلاحیتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ دست کار پتھروں سے تاج محل بنا دیتے ہیں اور اہلِ زبان الفاظ کا تاج محل تعمیر کرتے ہیں۔ دونوں کی خوبصورتی اس کی ہیئت میں مضمر ہوتی ہے۔ معماروں نے جس طرح بے جان پتھروں کو خوبصورت شکل دے کر قابل دید بنا دیا اسی طرح ادبا اور شعرا نے بے ترتیب لفظوں کو ہیئتوں کی مالا میں پرو کر انہیں معنی عطا کر دیئے۔ شاعری محسوسات کے اظہار کا ایک خوبصورت ذریعہ ہے، لیکن جس طرح قدرت نے اپنے جلووں کو مختلف رنگ ونسل کے پھولوں میں سمو دیا ہے اسی طرح شعرا نے شاعری کے ذریعۂ اظہار کو مختلف ہیئتوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ کسی نے گیت سنائے، کسی نے غزل پیش کی، کسی نے قصیدہ خوانی کی، کسی نے مثنوی بیان کی، کسی نے مرثیہ میں درد سمو دیا، کسی نے قطعات کہے، کسی نے رباعی پر ہی اکتفا کیا، کسی نے دو مصرعوں میں بات کی، کسی نے تین، کسی نے چار، کسی نے پانچ اور کسی نے چھ مصرعوں میں بات مکمل کی لیکن مقصد سب کا اپنے احساس کو شعری پیکر عطا کرنا تھا۔ شاعری کی بعض ہیئتیں یعنی اصناف شاعری کی آبرو بن گئیں اور بعض تاریخ کے صفحات میں محفوظ ہو گئیں۔ رباعی شاعری کی ایک ایسی صنف یا ہیئت ہے جس کی مقبولیت مشکل ہونے کے باوجود ہر زمانے میں رہی۔ پہلے عربی اور فارسی کے شعرا نے اس میں طبع آزمائی کی اور بعد میں اردو شعرا نے اس روایت کو آگے بڑھایا۔

رباعی صرف چار مصرعوں پر مشتمل مختصر نظم کا نام ہے، ان چار مصرعوں ہی میں مضمون مکمل کر دیا جاتا ہے۔ رباعی عربی کا لفظ ہے اور اس کا رشتہ ربع سے ہے جس کے معنی چار کے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ اس صنف کا قدیم نام ''ترانہ'' ہے اور ایران کے لوک گیت کی قدیم صنف ہے۔ فارسی کے مشہور شاعر رودکی نے اس صنف کو ''ترانہ'' کہا۔ اس کے علاوہ رباعی کو دوبیتی اور چہار بیتی بھی کہا گیا ہے۔ چار مصرعوں پر مشتمل اس شعری صنف یعنی رباعی کے تین مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، تیسرے مصرعہ میں قافیہ کا استعمال نہیں کیا جاتا ہے۔ البتہ بعض رباعیاں ایسی بھی کہی جاتی ہیں جن کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ رباعی میں موضوع کی قید نہیں ہے۔ ہر موضوع کو رباعی کی ہئیت میں نظم کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ہر بحر اس کے لئے موزوں نہیں ہوتی۔ اس کے کچھ مخصوص اوزان ہیں، رباعی تخلیق کرتے وقت ان کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ پہلے یہ صرف چوبیس (24) تھے لیکن اب بعض ماہرین عروض نے انہیں چون (54) تک پہنچا دیا ہے۔ رباعی کے لئے بحر ہزج مخصوص ہے جو ایک مترنّم بحر ہے۔ رباعی کی فنّی پابندیوں ہی کے سبب اسے مشکل صنف سمجھا گیا ہے۔ ہر شاعر رباعی کی ہئیت میں اپنے احساس کے اظہار کا اہل نہیں ہوتا۔ رباعی کا فن مختصر افسانہ کے فن کی طرح ہے جس میں اختصار کے ساتھ اپنی بات کہنے پر زور دیا جاتا ہے۔ جوش ملیح آبادی جیسا قادرالکلام شاعر رباعی کے بارے میں کہتا ہے:

> ''رباعی ایک بہت ہی بُری بلا اور جان لیوا صنف کلام ہے۔ یہ کم بخت چالیس برس سے پیشتر کسی بڑے سے بڑے شاعر کے بس میں آنے والی چیز ہی نہیں۔ بات یہ ہے کہ جب تک کسی شاعر کو بے پناہ مشّاقی اور بے نہایت دیدہ وری کی بدولت دریا کو کوزے میں بھر لینے کا کام نہیں آتا ہے اس وقت تک رباعی اس کے قابو میں نہیں آتی .....قلیل الفاظ کی وساطت سے کثیر معانی کا احاطہ کر کے صرف چار مصرعوں میں اس ربعِ سکوں کے تمام تجربات، مشاہدات، تاثرات، نظریات اور افکار کا سمیٹ لینا، ایک ننھے سے قطرے میں قلزم کو مقید کر لینا ہر شاعر کے بس کا روگ نہیں''۔

(قطرہ و قلزم ص 1,2)

اردو زبان نے عربی اور فارسی الفاظ کی طرح وہ تمام اصناف بھی مستعار لیں جو مذکورہ زبانوں میں رائج تھیں۔ رباعی فارسی کی مقبول ترین صنف تھی۔ رباعیات خیام کے تراجم دیگر زبانوں میں بھی ہوئے۔ اردو میں ابتدا ہی سے غزل، قصیدہ اور مثنوی کے ساتھ ساتھ شعرا نے رباعیات میں بھی طبع آزمائی کی۔ دکن کے بیشتر شعرا نے رباعیاں کہیں، قلی قطب شاہ، نصرتی، وجہی، غواصی، ولی اور سراج کے یہاں رباعیاں موجود ہیں۔ قلی قطب شاہ کا جو انداز ان کی غزلوں اور نظموں میں نظر آتا ہے وہی رباعیات میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ ان کی رباعیات میں موضوعات کی وسعت نظر آتی ہے۔ ایک رباعی میں حضرت علیؓ سے عقیدت کا اس طرح اظہار کرتے ہیں:

میرے سو گنہ گانٹھ کھو لنہار علیؓ ہر مشکلاں میں ہے مرے آدھار علیؓ
ہر ٹھار مدد گار ہو آپ پیار سہتی دیتے ہیں مُجے فتح کا تروار علیؓ

عشقیہ مضمون کو اس طرح نظم کرتے ہیں:

تُج حُسن تھے تازہ ہے سدا حسن و جمال تُج یاد کی مستی اَہے عشق کوں حال
توں ایک ہے تُجسا نہیں دو جا کہیں کیوں پاوے جگت صفحے میں کوئی تیرا مثال

ولی نے بھی رباعی کی طرف توجہ دی ہے۔ ان کی رباعیات میں بھی ان کا مخصوص انداز نظر آتا ہے۔

یہ ہستی مو ہوم دسے مجکو سراب
پانی کے اوپر نقش ہے مثل حباب
ایسے اُپر دل کوں نہ کر ہر گز بند
آپس کوں نہ کر خاب اے خانہ خراب

سراج اورنگ آبادی کی نو (9) رباعیاں ملتی ہیں ان کا مخصوص موضوع عشق ہے:

آنسو کی میری نین سیتی دھار بہی
ہر دھار ترے برہ میں خوں بار بہی
تجہ عشق کے رن میں دل میرا کام آیا
اس کھیت میں آج خوب تلوار بہی

دکنی شاعری کی طرح دکن کے شعرا کی رباعیات کی زبان میں بھی مقامی لہجہ کی گونج زیادہ سنائی دیتی ہے۔

اٹھارہویں صدی میں جب شمال میں اردو شاعری کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے اور اس صدی کا نصف آخر شاعری کا زرّیں دور بن جاتا ہے۔اس عہد کے بعض شعرا رباعی کی طرف بھی متوجہ ہوتے ہیں۔دردؔ،سوداؔ اور میرؔ اس دور کے نمایندہ شعرا میں شامل ہیں۔درد کا متصوفانہ مزاج ان کی رباعیات میں بھی جھلکتا ہے:

پیری چلی، اور گئی جوانی اپنی — اے دردؔ! کہاں ہے زندگانی اپنی
کل اور کوئی یہاں کرے گا اِس کو — کہتے ہیں اب آپ ہم کہانی اپنی
مدت تئیں باغ و بوستاں کو دیکھا — یعنی کہ بہار اور خزاں کو دیکھا
جوں آئینہ کب تلک پریشاں نظری — اب موندیے آنکھ، بس جہاں کو دیکھا

میرؔ کی رباعیوں کا موضوع دردؔ سے کچھ مختلف نظر آتا ہے۔میرؔ اصلاحی اور اخلاقی مضمون کے ساتھ ساتھ عشقیہ مضمون بھی نظم کرتے ہیں۔ان کے لہجہ میں وہی سادگی ہے جو ان کے غزلیہ کلام میں دکھائی دیتی ہے:

کیا میرؔ تجھے جان ہوئی تھی بھاری — جو اس بت سنگ دل سے کی تھی یاری
بیمار بھلا کیا کوئی ہووے اس کا — پرہیز کرے اس سے خدائی ساری

کیا کیا اے عاشقی ستایا تو نے — کیا کیا ہمیں کھپایا تو نے
اول کے سلوک میں کہیں کا نہ رکھا — آخر کو ٹھکانے ہی لگایا تو نے

ہر صبح مرے سر پر قیامت گزری — ہر شام نئی ایک مصیبت گزری
پامالِ کدورت ہی رہا یاں دن رات — یوں خاک میں ملتے ہم کو مدت گزری

انیسویں صدی کے شعرا میں میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ نے جہاں مرثیہ گوئی میں ایک مقام حاصل کیا وہیں رباعیات کو بھی ذریعہء اظہار بنایا۔ دبستان لکھنو کے ان دونوں شاعروں نے اردو رباعی کو ایک خاص مقام عطا کیا، ان کی رباعیات نے اس صنف سخن کی مقبولیت میں نمایاں کردار ادا کیا۔ انیس کی پانچ سواُناسی (579) اور دبیر کی تیرہ سوتئیس (1323) رباعیاں موجود ہیں جن میں حمدیہ، نعتیہ، منقبتی، اخلاقی، ذاتی، سماجی، رثائی غرضیکہ ہر موضوع پر رباعیاں موجود ہیں۔ انیس حمدیہ رباعی اس انداز سے کہتے ہیں:

گلشن میں صبا کو جستجو تیری ہے　　بلبل کی زباں پر گفتگو تیری ہے
ہر رنگ میں جلوہ تری قدرت کا　　جس پھول کو سونگھتا ہوں بُو تیری ہے

دنیا کی بے ثباتی، مال وزر کا لالچ وغیرہ جیسے موضوعات دل کو چھو جاتے ہیں:

کیا کیا دنیا سے صاحب مال گئے　　دولت نہ گئی ساتھ نہ اطفال گئے
پہنچا کے لحد تلک پھر آئے احباب　　ہمراہ اگر گئے تو اعمال گئے
یاں سے نہ کسی کو ساتھ لے جائیں گے　　تنہا ہی لحد میں پاؤں پھیلائیں گے
کوئی نہ شریک حال ہو گا اپنا　　واللہ بس اعمال ہی کام آئیں گے

اسی طرح دبیرؔ نے رباعیات میں ہر طرح کے موضوعات کو پیش کیا ہے۔ دبیرؔ کی رباعیات تیرہ سو سے زیادہ ہیں۔ انیس کی طرح ان کی رباعیاں بھی زبان زد خاص وعام ہیں:

رتبہ جسے دنیا میں خدا دیتا ہے　　دل میں وہ فروتنی کو جا دیتا ہے
کرتا ہے تہی دست ثنا آپ اپنی　　جو ظرف کہ خالی ہے صدا دیتا ہے

صد حیف کہ پہلے سے نہ ہشیار ہوئے　　آرامِ لحد کے نہ طلبگار ہوئے
ہنگامِ اجل آنکھ کھلی غفلت سے　　جب سونے کا وقت آیا تو بیدار ہوئے

انیس ودبیر کے علاوہ دیگر شعرا مثلاً مصحفیؔ، جرأتؔ، ناسخؔ، امانتؔ، ذوقؔ، غالبؔ، مومنؔ، داغؔ وغیرہ نے بھی رباعیاں کہیں۔ سب سے زیادہ رباعیاں کہنے والا شاعر شاہ غمگین دہلوی ہے جس کی تقریباً اٹھیس سو (1900) رباعیاں ہیں۔

بیسویں صدی ایسی صدی ہے جس میں اردو ادب پر مغربی ادب کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔اردو میں جدید شعری اور نثری اصناف شامل ہوتی ہیں۔اس کے باوجود بیسویں صدی کے بیشتر شعرانے رباعی کی روایت کو باقی رکھا۔جوشؔ نے آٹھ سو ،فراقؔ نے پانچ سو اُنہتّر (569)اور فانیؔ نے دوسو رباعیاں لکھیں۔ان کے علاوہ اکبرؔ الہ آبادی ،اقبالؔ ،شادؔ عظیم آبادی،جگت موہن لال رواںؔ ،امجدؔ حیدرآبادی،یگانہؔ چنگیزی وغیرہ نے بھی رباعیاں کہیں۔

جوش کا لہجہ انقلابی تھا ان کے یہاں الفاظ کی گھن گرج سنائی دیتی ہے،ان کی دیگر نظموں کی طرح رباعیات میں بھی ان کا یہی لہجہ نظر آتا ہے:

خونیں چشمے ابل رہے ہیں یارب　　خنجر سینے پہ چل رہے ہیں یارب
تجھ کو بھی خبر ہے کہ تری دنیا میں　　چھوٹوں کو بڑے نگل رہے ہیں یارب

کیا شیخ ملے گا گل فشانی کرکے　　کیا پائے گا توہین جوانی کرکے
تو آتش دوزخ سے ڈراتا ہے انھیں　　جو آگ کو پی جاتے ہیں پانی کرکے

فراق کے یہاں لہجہ اور موضوع مختلف ہے۔وہ اپنی رباعیات میں حسن و جمال کو پیش کرتے ہیں۔انہوں نے اپنی رباعیات کے مجموعہ کا نام ہی 'روپ' رکھا۔ان کی رباعیوں میں ہندوستانی عورت کا حسن نظر آتا ہے۔مثلاً

ڈھلکا آنچل دمکتے سینے پہ الگ　　پلکوں کی اوٹ مسکراہٹ کی جھلک
وہ ماتھے کی کہکشاں وہ موتی بھری مانگ　　وہ گود میں چاند سے ہمکتا بالک

سنبل کے ترو تازہ چمن ہیں زلفیں　　بے صبح کی شب ہائے ختن ہیں زلفیں
خود خضر یہاں راہ بھٹک جاتے ہیں　　ظلمات کے مہکے ہوئے بن ہیں زلفیں

اردو کے اہم رباعی گو شعرا میں امجد حیدرآبادی کا شمار ہوتا ہے،انھوں نے اخلاقی اور فلسفیانہ موضوعات کو اپنی رباعیات میں پیش کیا ہے:

بیکس ہوں، نہ مال ہے، نہ سرمایہ ہے　　مجھ سے کیا پوچھتا ہے کیا لایا ہے
یارب تیری رحمت کے بھروسے امجد　　بند آنکھ کیے یونہی چلا آیا ہے

ہر چیز مسبب سے سبب سے مانگو　　منّت سے سماجت سے ادب سے مانگو
کیوں غیر کے آگے ہاتھ پھیلاتے ہو　　بندے ہو اگر رب کے تو رب سے مانگو

مذکورہ شعرا کے علاوہ عہد حاضر میں بھی بیشتر شعرا صنف رباعی میں طبع آزمائی کر رہے ہیں۔لیکن مرحوم ڈاکٹر فرید پربتی جو رباعی کے اچھے شاعر تھے کہتے ہیں:

''اردو ادب میں رباعی کا وافر سرمایہ موجود ہے مگر جس طرح وقتاً فوقتاً غزل کا انتخاب عمل میں لیا گیا اس طرح کا سلوک رباعی کے ساتھ روا نہیں رکھا گیا۔اسی وجہ سے رباعی پسماندگی کا شکار ہو چکی ہے''۔ (ہجوم آئینہ ص10)

پروفیسر ابن کنول صدر شعبہ اُردو، دہلی یونیورسٹی ہیں۔

شہپر رسول

حفیظ میرٹھی اور ان کی غزل

میں جب حافظے کے معنی خیز جہانوں کی سیر کرتا ہوں اور متعدد کیفیتوں، رنگوں اور پرچھائیوں کے اژدہام سے گزرتا ہوں تو ایک پرچھائیں سادگی میں طرح داری کی جزئیات اور خرام میں وقارِ معصومیت لیے ہوئے میرے قریب آتی ہے گویا فاصلے کی دھند کو صاف کرتی ہے اور حفیظ الرحمٰن المتخلص بہ حفیظ میرٹھی کو میرے مدّ مقابل لا کھڑا کرتی ہے اور اس طرح ماضی کی کئی ملاقاتیں کل کی سی بات معلوم ہونے لگتی ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے اسٹوڈیو میں حفیظ صاحب غزل سرا ہیں۔ ان کے بعض اشعار اور سیدھے سادے لیکن دل میں جگہ بنا لینے والے خالص غزل کے ترنم پر لوگ سر دھن رہے ہیں۔ اسی طرح شاعری کی کئی دیگر محفلوں اور نجی ملاقاتوں میں بھی ان کی شاعری اور شخصیت کے جادو کو سر چڑھ کر بولتے ہوئے دیکھا۔ وہ شخصی اور فنی اعتبار سے کتنے ہی اوصاف کے مالک تھے۔ جتنے اچھے فن کار تھے اسی قدر اچھے اور سچے آدمی بھی تھے۔ بہت ٹوٹ کر ملتے تھے اور ہمیشہ اس تعلق کا پاس رکھتے تھے۔ ان کے آباء کا وطن کرتپور ضلع بجنور تھا۔ اگر اس حوالے سے اہلِ کرتپور ان کو اپنا کہنے لگیں تو کیا غلط ہوگا اور اگر میرٹھ والے 1922 میں میرٹھ میں ان کے پیدا ہونے، وہیں سنِ بلوغت کو پہنچنے، فنِ شعر میں شہرت و مقبولیت حاصل کرنے اور 2000 میں وہیں کی خاک کا پیوند ہو جانے کے باعث ان کو میرٹھی کہنے پر نہ صرف اصرار کریں بلکہ ان کی ہم وطنی پہ نازاں بھی ہوں تو یہ جذبہ و عمل بھی یقیناً مبنی بر تقاضائے انصاف ہی ہوگا۔ انھوں نے خود بھی اسی نسبت کو اپنی ادبی شناخت کا حوالہ بنایا اور ہمیشہ اسی نام سے یاد کیے جاتے رہیں گے۔

حفیظ میرٹھی کی شاعری پر متعدد اہم ناقدینِ ادب نے اظہار خیال کیا ہے۔ کسی نے ان کی شاعری کے غایتی میلان پر گفتگو کی ہے۔ کسی نے ان کو بامقصد زندگی کا شاعر کہا ہے۔ کسی نے تازہ کار شاعر بتایا ہے اور کسی نے موصوف کو شعرِ بے اختیار کا خالق قرار دیا ہے۔ شاعری کو جانچنے پرکھنے اور اس پر رائے قائم کرنے کے بہت سے زاویے سامنے آتے رہے ہیں۔ سب کو اپنی بات کہنے کا حق ہے۔ کوئی شاعر کے مسلک، نظریے اور مخصوص زاویۂ حیات کی روشنی میں اس کی شاعری کو پرکھتا ہے اور کسی کو شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ، بیان کا حسن، لسانی کرشمہ سازی اور جمالیاتی کیفیت سے سروکار ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شاعر نہ معلّمِ اخلاق ہوتا ہے نہ فلسفی۔ وہ تو ایک شاعر یعنی ایک تخلیق کار ہوتا ہے۔ وہ جب ایک درخت کو دیکھتا ہے تو اس کے اندر بھی ایک درخت اُگ آتا ہے۔ جو باہر کے درخت سے گھنا، ہلکا یا پھر بالکل مختلف ہوسکتا ہے۔ گویا تجربہ، مشاہدہ اور تخیل شاعر کے حواس کو متحرک کر دیتا ہے اور نتیجتاً جو کچھ برآمد ہوتا ہے دراصل وہی شاعری ہے۔

محض افکار کی بنیاد پر شاعری نہیں ہوتی۔ شاعری حیاتِ انسانی کی نقالی یا ترجمانی نہیں ہے۔ بلکہ شاعر اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے زندگی کی تخلیقِ نو اور تنظیمِ نو کرتا ہے۔ وہ اپنے تجربات و مشاہدات اور ان سے ابھرنے والے تخیل کی مدد سے اپنے پورے وجود کے ساتھ مصروفِ تخلیق ہوتا ہے۔ وہ اشاروں کنایوں میں کچھ کہتا ہے۔ اس کی بات دل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی ہوتی ہے اور آئندہ آنے والی زندگی میں اپنا جواز رکھتی ہے۔ دیکھنا دراصل یہ ہوتا ہے کہ آگے آنے والوں کے لیے اس کے کیا معنی ہیں اور اس اعتبار سے اس کی کیا اہمیت ہے۔ شاعر اور اچھا شاعر وہی ہوتا ہے جو ہمیں اپنا معلوم ہو۔ ہم اس کی باتوں سے اتفاق کریں یا نہ کریں لیکن اس کی صداقت اور فن کاری کے قائل ہوں۔

حفیظ میرٹھی نے ایک انٹرویو میں اپنی شاعری کے آغاز و ارتقا سے متعلق جواب دیتے ہوئے کہا تھا کہ انھوں نے 1940ء میں شعر کہنا شروع کیا۔ مشاعروں میں شاعروں کا کلام سننے اور ادبی رسائل و جرائد کے مطالعے نے ان کو شعر گوئی کی طرف راغب کیا۔ ذرا غور کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہی زمانہ تھا جسے ہم ترقی پسند تحریک کے ارتقا کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔ ہر طرف ترقی پسند

خیالات ونظریات کا غلغلہ تھا۔غزل کی صنف کو نا کارہ، روایتی اور از کار رفتہ کہہ کر راندۂ درگاہ کر دیا گیا تھا۔نظم نگاری کا دور دورہ تھا۔اکثر ترقی پسند شعرا غزل کی تنگ دامانی اور فرسودگی کا شکوہ کرتے تھے اور اس کو قدامت پسندی اور کاہلی کی علامت تصور کرتے تھے۔چنانچہ حفیظ میرٹھی نے بھی اپنی شاعری کا آغاز نظم نگاری سے کیا اور کئی قابلِ ذکر نظمیں کہیں۔اس سلسلے میں حفیظ میرٹھی سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے رشید الدین احمد کچھ اس طرح کی بات کہتے ہیں کہ 1945ء میں جب ظ۔انصاری صاحب انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالنے کے لیے میرٹھ آئے تو موصوف نے حفیظ میرٹھی کی نظم ''دیپک راگ'' کی تعریف کی اور یہ کہا کہ یہ نظم ترقی پسند ادب کی صحیح ترجمان ہے۔البتہ کچھ وقت بعد حفیظ میرٹھی کے خیالات ونظریات کے ایک واضح سمت اختیار کر لینے اور نظم نگاری سے غزل گوئی کی طرف آجانے کے سبب ترقی پسندوں کو مایوسی ہوئی۔یہاں ایک دلچسپ حقیقت کی طرف اشارہ کرتا چلوں وہ یہ کہ شعر گوئی کی شروعات میں شاعروں کا غزل کہنے کی طرف راغب ہونا ایک عام سی بات رہی ہے۔سب جانتے ہیں کہ اقبال اور جوش جیسے نظم کے بڑے شعرا نے بھی غزل گوئی ہی سے اپنی شاعری کا آغاز کیا تھا۔اقبال نے شروع میں داغ دہلوی اور جوش نے عزیز لکھنوی کی شاگردی اختیار کی تھی البتہ کچھ وقت گزرنے کے بعد ان کے طبعی رجحان اور تخلیقی تجربات نے اظہار کی صحیح سمت کا سراغ پا لیا اور وہ غزل کے بجائے نظم کے اہم ترین شاعر ثابت ہوئے۔دوسری طرف اس کے قطعاً برعکس حفیظ میرٹھی اور ان کے بعض دیگر ہم عصر شعرا نے نظم نگاری سے شاعری کی ابتدا کی لیکن کچھ مدت کے بعد اپنے شعری مزاج نیز تخلیقی تجربات کے مطابق نظم نگاری کے بجائے غزل گوئی کو اپنا شعار بنا لیا اور مقبولیت حاصل کی۔یہ وہ دور ہے جب بعض ترقی پسند شعرا بھی اس حقیقت پر ایمان لے آئے تھے کہ ہنگامی حالات وکیفیات کے خاتمے کے بعد شوریدہ بیانی بھی اپنا اثر کھو بیٹھتی ہے۔مشہور محقق رشید حسن خاں نے وقت کے کروٹ بدل لینے کی وجہ سے غزل کی بھری پُری اور غیر معمولی روایت کے کچھ دیر کے لیے دھندلا جانے اور بعد ازاں پھر سے روشن ہو جانے کے تعلق سے اس طرح اظہارِ خیال کیا ہے:

''کھوئے ہوئے وجود، ذہن اور ضمیر سے از سرِ نو متعارف ہونے کے لیے بازگشت کا عمل شروع ہوا۔ غزل نے پھر اہمیت حاصل کرنا شروع کی۔ جذبے کی صداقت، احساس کی نزاکت اور اظہار کے حسن کی کشش ایک بار پھر اپنی طرف کھینچنے لگی۔ جن شاعروں پر یہ اثرات خاص طور پر مرتب ہوئے اور ان کے یہاں واضح طور پر یہ تبدیلیاں آئیں ان میں غلام ربانی تاباں اور جاں نثار اختر کے نام نمایاں ہیں۔''

غلام ربانی تاباں، جاں نثار اختر اور حفیظ میرٹھی میں یہ مماثلت ضرور ہے کہ یہ تینوں حضرات نظم سے غزل کی طرف آئے لیکن حفیظ میرٹھی متذکرہ دونوں شعرا سے اس اعتبار سے خاصے مختلف ہیں کہ وہ ان کی طرح ترقی پسند کبھی نہیں رہے۔ ابتدا میں دیگر تمام ہم عصروں کے مانند وہ بھی ترقی پسند ادبی ماحول سے متاثر ہوئے اور نظم نگاری کی طرف متوجہ ہو گئے۔ یوں بھی نظم نگاری کوئی معیوب بات نہیں ہے۔ غزل کے کتنے ہی اہم شاعروں کی نظمیں بھی سامنے آتی رہتی ہیں۔ یہاں اس خیال پر نظر کر لینے میں کیا مضائقہ ہے کہ تخلیقی تجربہ اپنی ہیئت اور صنف اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔ چنانچہ غزل گو شعرا کے یہاں وقفے وقفے سے نظموں کا اور نظم نگار شعرا کے یہاں غزلوں کا وارد ہونا اس خیال کو دلیل فراہم کرتا ہے۔ البتہ کسی شاعر کا اپنی شعری سرشت اور تخلیقی مزاج کے باوصف کسی مخصوص صنف کی طرف شدت سے مائل ہونا اور کسی خاص صنف کا شاعر کہلانا ایک الگ بات ہے۔

حفیظ میرٹھی سے جب یہ سوال کیا گیا کہ آپ کو غزل گوئی کیوں پسند ہے تو انھوں نے جواباً کہا کہ ''غزل کے دو مصرعوں (یعنی ایک شعر) میں پوری نظم کا مفہوم آجاتا ہے۔ اس طرح غزل کے سات شعر سات نظموں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ غزل جس طرح حالات کی عکاسی کرتی ہے وہ انسانی فطرت کے بہت نزدیک ہے۔ غزل میری ہی نہیں عوام الناس کی بھی پسندیدہ صنف ہے۔''

حفیظ میرٹھی نے غزل کے ہر شعر کو ایک نظم قرار دیا اور غزل کی مقبولیت کی طرف اشارہ کیا۔ یہ امور اپنی جگہ ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی سفر کے ایک خاص پڑاؤ سے گزرنے کے بعد سچے شاعر کو اپنی افتادِ طبع اور شعری مزاج کا بجا طور پر اندازہ ہو جاتا ہے۔ وہ خود شناسی کی اس منزل پر پہنچ

جاتا ہے جہاں ذہنی اور دلی مناسبتیں دامنِ نظر کو کھینچنے لگتی ہیں۔ سچائی یہ ہے کہ یہاں پہنچ کر حفیظ میرٹھی کے مزاج کی شائستگی، احساس کی نزاکت اور جذبات کی داخلیت نے غزل گوئی میں اظہار کی سچی راہ تلاش کر لی تھی۔ وہ کم گو اور ٹھہر کر بات کرنے والے آدمی تھے۔ برہنہ گفتاری ان کا شعار نہیں تھا اور اس حقیقت سے بھی بخوبی واقف تھے کہ غزل رمز و ایما کا فن ہے۔ چنانچہ مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے کے باوجود بھی غزل گوئی ہی ان کا غالب وسیلۂ اظہار ٹھہرا۔

اردو غزل کی روایت پر نظر کی جائے اور اہم شعرا کی طرف بطور خاص دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی غنائیت اور بعض مخصوص اوصاف کے اشتراک کے ساتھ ساتھ سب نے تجربات و تخیل میں غوطہ زنی کی ہے اور گوہر کمیاب و نایاب کے ڈھیر لگائے ہیں البتہ اس سلسلے میں ہمیشہ حصول و دستیابی اور کامرانی و تشفی سے ہم کنار ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ خالی ہاتھ بھی رہنا پڑتا ہے۔ تمام کی تمام غزل بہترین یا یکساں معیار کے اشعار کا مجموعہ ہوا ایسا میر و غالب کے یہاں بھی کم ہی ہوا ہے۔ یوں بھی نسبتاً اچھے یا کم اچھے اشعار بہت اچھے اشعار کو مزید روشن کر دیتے ہیں۔ مسلسل بلندی پر ٹھہرنا دشوار مرحلہ ہے۔ زندگی نشیب و فراز سے عبارت ہے اور شاعر زندگی ہی کا نغمہ گو ہوتا ہے۔

غزل کو دل کی فریاد اور حسن کی مصوری کے حوالے سے عشق کی داستان کہا گیا ہے۔ معلوم یہ کرنا ہے کہ حفیظ میرٹھی کے یہاں اس داستان کی کیا کیفیت ہے، یہ کس قدر رنگا رنگ اور متنوع ہے۔ کیا اس میں حقیقت کی، مجاز کی یا دونوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ زیست کے معنی و مقاصد، سمت و رفتار اور تہذیب و اقدار سے اس کے ربط و تعلق کی نوعیت کیا ہے۔ اس کی بنیاد پر حفیظ میرٹھی کے یہاں 'فکر' جذبے اور فنّی اظہار کا آمیزہ زندگی کے نہاں خانے کی کلید بنتا ہے یا نہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

عشق نہ جب تک روح رواں ہو
دل بھی ہے بے کار، نظر بھی
بربادیاں بھی عشق میں بے فائدہ نہیں
اب آس پاس اہل ہوس کا پتا نہیں

شیشہ ٹوٹے غل مچ جائے
دل ٹوٹے آواز نہ آئے
درد پر تبصرہ تو بہت ہو چکا
درد کو آپ محسوس بھی کیجیے
اے جبر آج فیصلہ کر کے اٹھیں گے ہم
جھک جائیں تیرے سامنے یا سرکشی کریں
ساحل اگر نصیب بھی ہوجائے اے حفیظ
طوفاں سے بھول کر بھی کنارا نہ کیجیو
اللہ رہے بہار کی یہ چیرہ دستیاں
دامن یہاں ملے تو گریباں وہاں ملے
حسنِ جنوں نواز کا پایا جو التفات
مستی میں آکے موت سے ٹکرا گئی حیات

تخلیقی اظہار کی یہ متنوع کیفیات زیست کے پیداو پنہاں معاملات تک محض رسائی ہی نہیں کراتیں بلکہ اس مزاج، اس استعداد اور اس عطیۂ ربانی کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں جو انسان کو حیوان سے ممتاز کرتا ہے۔ جو غنچے میں گلشن اور موج میں دریا کا نظارا کراتا ہے۔ جو صبر و رضا کی طرف بھی مائل کرتا ہے اور جبر کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت بھی پیدا کرتا ہے۔ زمین سے انسان کے رشتے اور فطرت سے اس کی ہم آہنگی کے لیے جگہ بناتا ہے اور اس طرح حقائق کی نئی تنظیم وتوسیع کرتا ہے۔

کلیاتِ حفیظ میں حرفِ آغاز کے عنوان سے جو تحریر شاملِ اشاعت کی گئی ہے اس میں حفیظ صاحب کو تحریکی اور اسلام پسند شاعر کہا گیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی لکھا گیا ہے 'تاہم انھیں پورے ملک میں عزت واحترام کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ وہ ہر حلقے کی شعری محفلوں اور مشاعروں میں یکساں طور پر مقبول تھے۔ اپنی یہ حیثیت انھوں نے انتھک فنّی ریاض اور بے پناہ مشق ومزاولت سے بنائی تھی۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی تحریک سے وابستہ ہونا اور کسی خاص نظریے کا حامل ہونا کوئی گناہ ہے؟ کیا انھیں عزت واحترام کی نظر سے نہیں دیکھا جانا چاہیے تھا؟ اس کے بعد ان کی فنّی ریاضت اور مشق ومزاولت کا ذکر کیا گیا ہے۔ اصل میں بنیادی نقطہ اسی فنی ریاضت میں پنہاں ہے۔ وہ جانتے تھے کہ مخصوص ہیئت کی وجہ سے غزل کے شعر کا موزوں کر لینا بہت آسان ہے لیکن بحیثیت غزل گو اپنی کوئی منفرد شناخت قائم کر پانا بہت دشوار ہے۔ چنانچہ انھوں نے غزل کے فنّی لوازم پر نہ صرف گہری دسترس حاصل کی بلکہ ہمیشہ داخلی تحریک، ذاتی اپج اور تخلیقی تقاضے پر غزل کہی۔ فکر اور جذبے کے متناسب اختلاط اور فنّی اظہار کے گوناگوں مسائل کا استعمال کر کے اپنی الگ راہ نکالنے کی کوشش کی۔ امر دیگر یہ ہے کہ ان کے خیالات ونظریات میں آخرِ عمر تک بھی کوئی تبدیلی نہیں آئی بلکہ وہ ان کے فکر وعمل اور آدابِ زندگی میں روح کی طرح رچ بس گئے تھے۔ حفیظ صاحب نے غزل کو تخلیقی تجربات کے فنّی اظہار کا ذریعہ ضرور بنایا لیکن اس طرح نہ تو اس میں اپنے نظریات کی راست ترسیل کو روا رکھا اور نہ مخصوص موضوعات تک محدود کیا بلکہ اپنی تخلیقی سمتوں کو بہر طور کھلا رکھا۔ انھوں نے خواہ اپنا کوئی تخلیقی علامتی نظام قائم نہ کیا ہو لیکن اپنے مخصوص انداز کی استعارہ سازی اور پیکر تراشی کے جوہر بھی دکھائے اور سہل ممتنع کی سحر کاری کے ذریعے سادگی میں وہ پُر کاری کر دکھائی جو اچھے اچھوں کے حصے میں نہیں آپاتی۔ فن کار کے لیے فنّی امتیاز واحترام کا موجب بنتی ہے۔ احوال وکوائف کی نقاشی تو کوئی بھی کر سکتا ہے لیکن شعور کو جھنجھوڑ کر مثبت فضا پیدا کرنا ایک الگ بات ہے۔ چند اشعار مزید ملاحظہ کیجیے۔

جانے کتنے ہنگاموں کی اس میں سمائی ہوتی ہے
سناٹے کی گہرائی بھی کیا گہرائی ہوتی ہے

یہ بھی اچھا ہوا تجھ پر نہ کھلا رازِ حیات
سانس کہتے ہیں جسے نشترِ جاں ہو جاتا

میں کیوں اہلِ جہاں کی ترش روئی کا برا مانوں
گراں خوابی میں جھنجھلایا ہی کرتے ہیں جگانے پر

اپنے آپ سے کیا مل پاتے ایسے بھیڑ بھڑ کے میں
عمر اسی امید میں گزری اب تنہائی ہوتی ہے

آہ یہ حسن کی نایابی
اف یہ جلووں کی بہتات
ہائے وہ نغمہ جس کا مغنّی
گاتا جائے روتا جائے

ایسے متعدد اشعار پیش کیے جاسکتے ہیں جو نہ صرف سادگی میں مذکورہ پرکاری نیز عمیق و لطیف کنایات وحقائق کی فن کارانہ پیش کش سے آنکھیں چار کراتے ہیں بلکہ حفیظ میرٹھی کے اسلوبِ شعر پر ان کی اپنی چھاپ، ان کی ہلکی ہلکی انفرادیت کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ اگر آپ نے حفیظ میرٹھی کی شاعری کو بالاستعیاب پڑھا ہے تو ان کے اندازِ کلام کا ایک لطیف نقش آپ کے ذہن میں ضرور ہوگا۔ اگر ان کے بہت سے اشعار کو شاعر کے نام کے بغیر بھی آپ کے سامنے پیش کیا جائے تو ان کا مطالعہ آپ کے ذہن کو حفیظ میرٹھی کی طرف ضرور منتقل کرے گا اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔

پروفیسر شہپر رسول، شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی سے وابستہ ہیں۔

قمرالہدیٰ فریدی

اُردو کی منظوم داستانوں میں ہندوستانی تہذیب وثقافت

لفظ ''داستان'' سے فوری طور پر منثور داستانوں کا خیال آتا ہے تاہم اردو میں اور دنیا کی دوسری زبانوں میں بھی منظوم داستانوں کی مضبوط روایت رہی ہے۔ فارسی اور اردو شعرا نے اس کے لیے بالعموم مثنوی کی ہیئت اختیار کی ہے۔ ماضی میں دکن اور شمالی ہند، دونوں جگہ، ایسی بہت سی مثنویاں لکھی گئیں جن میں مافوق الفطرت عناصر، محیرالعقول واقعات اور حسن وعشق کی واردات کے علاوہ تہذیب ومُعاشرت کی جا بہ جا عکاسی کی گئی۔ فی الوقت ایسی تمام منظوم داستانوں کی فہرست سازی یا ان میں سے ہر ایک میں تہذیبی عناصر کی نشان دِہی مطلوب نہیں۔ اس مضمون میں بنیادی طور پر یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ اردو کی منظوم داستانوں میں بہ حیثیتِ مجموعی ہندوستانی تہذیب کی عکاسی کی کیا نوعیت ہے۔ شعرا نے ثقافت کے کن مظاہر پر زور دیا ہے اور اس کی ادبی، تاریخی اور مُعاشرتی اہمیت کیا ہے۔ بہ طورِ مثال بعض منظوم داستانیں بھی معرضِ بحث میں آئیں گی۔

سب سے پہلے اس سوال پر غور کرنا چاہیے کہ ہندوستانی تہذیب وثقافت سے کیا مراد ہے؟ کسی مخصوص لسانی گروہ، مُعاشرے یا مذہب کے ماننے والوں کا طرزِ عمل اور طرزِ زندگی یا وہ مشترکہ کلچر جو ہندوستان میں آنے، رہنے اور بسنے والی قوموں کے فکر وفن اور تہذیبی سرمایے کے صالح عناصر کے اشتراک واختلاط اور ہم آہنگی سے مختلف ادوار میں متنوع شکلیں اختیار کرتا رہا۔

کہنے کی ضرورت نہیں کہ ہندوستان عہدِ قدیم سے مختلف اقوام کا مسکن اور متعدد تہذیبوں کا گہوارہ رہا ہے۔ یہاں کبھی آسٹرو ایشیاٹک، کبھی دراوڑی، کبھی آریا اور کبھی مسلم آئے اور ہر آنے والے نے ایک نئی تہذیب کی بنا ڈالی۔ یہ تہذیبیں اپنی جگہ الگ الگ اور مختلف ہوتے ہوئے بھی،

ایک دوسرے کے دوش بہ دوش آگے بڑھتی رہیں۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد جس تہذیب کو پھلنے پھولنے کا مَوقع ملا، اسے ہنداسلامی تہذیب و ثقافت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔اس کلچر کی آبیاری میں تاریخ کی موجِ تہ نشیں کے علاوہ رواداری اور کشادگیِ فکر کی بے شمار لہریں اوراَن گنت ادیبوں، شاعروں اور فن کاروں کا خونِ جگر شامل ہے۔ جب ہم اردو شعروادب کے حوالے سے ہندوستانی کلچر کی بات کرتے ہیں تو گویا اسی گنگا جمنی تہذیب کی بات کرتے ہیں اور اقرار کرتے ہیں کہ عہدِ حاضر میں ہندوستانی کلچر کا کوئی جائزہ ہنداسلامی تہذیب وثقافت کے ذکر کے بغیر ادھورا ہے۔خواجہ غلام السیّدین معاملے کے اس پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مسلمانوں نے رفتہ رفتہ حکومت کے نظم ونسق میں نئے اصول شامل کیے۔علوم وفنون کی سرپرستی کی، دست کاریوں کو فروغ دیا،فنِ تعمیر اور باغبانی کو نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ زبانوں اور ادب کو ترقی دے کر ملک کی علمی زندگی کو مالامال کیا اور سماجی مُساوات اوراُخوت کے اصول کا پرچار کیا۔اس طرح ہندومسلم اثرات کے سنگم سے ایک نئی تہذیب پیدا ہوئی جس نے مختلف مذہبوں، تہذیبوں اور قوموں کے خزانے سے بہت سی اچھی چیزیں لیں اوران کوایک دوسرے کے ساتھ سموکر وہ حسین ہم آہنگی آراستہ کی جو کہیں تاج محل اور موتی مسجد کی شکل میں چمکتی ہے، کہیں تان سین کی موسیقی اور مغل مصوری میں جھلکتی ہے۔کہیں کبیر اور نانک کی بھگتی اور چشتی کے تصوف میں ظاہر ہوتی ہے کہیں حالی اور نظیر، ٹیگور اور اقبال کی شاعری اور سرشار اور پریم چند اورآزاد کی نثر بن کر دل کے تار ہلاتی ہے۔'' (ص:327-326)

یہی رنگارنگ تہذیب بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر، اردو کی منظوم داستانوں میں موجود ہے۔

یہ خیال صحیح نہیں کہ داستان کی دنیا سراسر جھوٹی، اس کے کردار فرضی اور اس کا دامن عصری تہذیب کے نقش و نگار سے عاری ہے۔ مانا کہ داستان کے مافوق الفطرت عناصر اور محیرالعقول واقعات ہمیں ایک ماورائی دنیا کی سیر کراتے ہیں۔لیکن یہ بھی درست ہے کہ داستان بنیادی طور پر کہانی کی ایک شکل ہے اور کہانی تخیلی ہوتے ہوئے بھی ہماری زندگی سے جڑی ہوتی

ہے۔ پروفیسر سید احتشام حسین نے اپنے مضمون ''ناول اور افسانے سے پہلے'' میں بجا طور پر اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ:

''ادب کے جتنے شعبے ہیں ان میں کہانی سب سے زیادہ زندگی کے بھید کھولتی ہے، سب سے زیادہ تمدن کے بہاؤ کا پتا دیتی ہے اور سب سے زیادہ انسانیت کی تصویر کشی کرتی ہے۔ کیوں کہ اس کے خاکے میں ہر طرح کے نقش و نگار کی گنجایش ہے۔''

(روایت اور بغاوت، ص:91)

اردو کی منظوم داستانوں میں بھی کہیں واضح طور پر اور کبھی غیر محسوس انداز میں معاصر تہذیب و تمدن کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ عکاسی اس لیے بھی قدر و قیمت کی حامل ہے کہ اس سے ہماری زبان کے گنگا جمنی مزاج کا احساس ہوتا ہے۔

فن کار کا ذہن کس طرح تہذیب کے ان دھاروں سے جنھیں وہ اپنا سمجھتا ہے، اپنی پسند کے رنگ چن لیتا ہے، اسے سمجھنے کے لیے ہمیں اردو کی پہلی منظوم داستان ''کدم راؤ پدم راؤ'' پر ایک نظر ڈالنا چاہیے۔

کدم راؤ پدم راؤ پندرھویں صدی نصف اوّل (1421 سے 1435 کے درمیان) کی تصنیف ہے اور اس لحاظ سے اس کے مصنف فخر دین نظامی اور ہمارے درمیان تقریباً چھ سو سال کا زمانی عرصہ حائل ہے۔ یہ مثنوی جیسا کہ ہم سبھی جانتے ہیں، فارسی مثنویات کی مقبول بحر میں لکھی گئی ہے:

فَعولُن ،فَعولُن ،فَعولُن ،فَعول/فعل

داستان کے آغاز سے قبل حمد، نعت اور اس کے بعد سلطان علاء الدین بہمنی کی مدح ہے۔ یہ بھی فارسی روایت کا حصہ ہے۔ علاوہ بریں قصے سے قبل اور قصے کے درمیان جتنے عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ سب فارسی میں ہیں مثلاً:

☆ مدحِ سلطان علاء الدین بہمنی نور اللہ مرقدہ (ص:73)

☆ کدم راؤ قبول نکرد مآل پدم راؤ (ص:109)

☆ بازگفتن پدم راؤ کہ صحبتِ جوگی ومسافر نگردد (ص:117)

☆ فہم نکردن پدم راؤ سخن کدم راؤ کہ طوطی شدہ است (ص:205)

☆ گفتن کدم راؤ باپدم راؤ کہ خاطر خود جمع دارند (ص:227)

گویا نظامی اپنی تصنیف کی ظاہری ہیئت فارسی ادب سے مستعار لیتا ہے لیکن جب قصے کے انتخاب کی باری آتی ہے تو کسی فارسی داستان سے خوشہ چینی کرنے کے بجائے خالص ہندوی روایت کی پیروی کرتا ہے۔

کدم راؤ اور پدم راؤ اس کہانی کے دو بنیادی کردار ہیں۔ کدم راؤ انسان ہے اور ہیرانگر کا راجا ہے۔ اس کا وزیر پدم راؤ اصلاً ناگ ہے۔

ایک دن راجا نے دیکھا کہ اعلیٰ ذات کی ایک ناگن ادنیٰ نسل کے ایک سانپ سے محوِ اختلاط ہے۔ دونوں کو ایک دوسرے کے قریب دیکھ کر راجا کو بڑی تکلیف ہوئی۔ اس نے طیش میں آکر تلوار سے سانپ کے ٹکڑے کر دیے۔ پھر ناگن پر حملہ کیا۔ ناگن کی دُم کٹ گئی اور وہ جان بچا کر بھاگ نکلی۔ بادشاہ غصے میں بھرا ہوا محل میں پہنچا۔ دیر رات تک اس کی یہی کیفیت رہی۔ جب اس کے غیظ وغضب میں کچھ کمی آئی تو رانی نے خفگی کی وجہ دریافت کی۔ راجا نے جو کچھ دیکھا تھا، کہہ سنایا۔ اس نے یہ بھی کہا کہ اب مجھے عورت ذات پر بھروسا نہ رہا۔ سانپ کا ڈسا رسّی سے بھی ڈرتا ہے اور دودھ کا جلا چھاچھ بھی پھونک پھونک کر پیتا ہے۔ یہ سن کر رانی نے راجا کو سمجھانے کی کوشش کی کہ سبھی عورتیں ایک سی نہیں ہوتیں اور تمام پتھر ایک قیمت کے نہیں ہوتے۔ کسی ایک کی بے وفائی پر ہر ایک کو بے وفا سمجھنا اور دوسرے کے قصور کی سزا کسی اور کو دینا مناسب نہیں۔ رانی کے لاکھ سمجھانے کے باوجود راجا کا دل صاف نہیں ہوا۔ وہ اُداس رہنے لگا۔ ایک دن اسے اکھرنات نامی کسی جوگی کے بارے میں معلوم ہوا اور وہ اس سے ملنے کا مشتاق ہوا۔ جوگی کو دربار میں حاضر کیا گیا۔

اکھرنات نے جلد ہی راجا کو اپنا گرویدہ بنا لیا۔ ایک روز اس نے راجا سے ''امر بید'' کا ذکر کیا اور بتایا کہ اس منتر کا عامل اپنی روح کسی دوسرے کے جسم میں داخل کر سکتا ہے۔ جوگی نے منتر

کا عملی مظاہرہ کر کے کدم راؤ کو مزید حیران کیا اور پھر اس کی فرمائش پر اسے امر بید سکھا دیا۔ تجربے کے طور پر راجا جیسے ہی ایک مردہ طوطے کے جسم میں داخل ہوا، جوگی راجا کے جسم پر قابض ہو گیا۔

کدم راؤ طوطا بن کر اِدھر اُدھر اُڑتا پھرا۔ ایک روز مَوقع پر وہ اپنے وزیر سے ملا۔ اور اس سے سارا ماجرا بیان کیا۔ پدم راؤ نے اس کی مدد کا وعدہ کیا اور راجا کے بھیس میں موجود جوگی کو سوتے میں ڈس کر مار ڈالا اور اس طرح کدم راؤ کو اپنے جسم میں لوٹ آنے کا موقع مل گیا۔ دوبارہ راجا بن کر وہ ہنسی خوشی زندگی کے دن گزارنے لگا۔

بیان کی گئی یہ کہانی اپنی ساخت، مَواد اور تصورِ کائنات، ہر لحاظ سے ہندوستانی ہے۔ راجا، رانی، ناگ، ناگن، جوگی، امر بید منتر، اعلیٰ اور ادنیٰ ذات کا تصور، اُپ باس کی خواہش اور اس نوع کے دوسرے متعدِد عناصر، ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے ہندوی مزاج اور ہندوستان کی قدیم تہذیب وثقافت کی یاد دلاتے ہیں۔ یہی حال اس مثنوی کے اُسلوبِ بیان اور ذخیرۂ الفاظ کا ہے۔ اس پر مَقامی بولیوں کے اثرات اس قدر نمایاں اور ہندی رنگ اتنا غالب ہے کہ کتاب کے متن کو صحیح طور پر پڑھنا مشکل ہے۔

نظامی نے ہندی دیومالا سے بھی استفادہ کیا ہے۔ مثلاً شعر نمبر ایک سو بیالیس اور شعر نمبر پانچ سو اسّی میں رام اور ہنومان کی مثال دی گئی ہے۔ شعر نمبر چھ سو اکہتّر میں بھیم، سہدیو، ارجن وغیرہ کا ذکر ہے اور شعر نمبر چھ سو اڑسٹھ میں رام اور لکشمن کے ساتھ ہنومان کا تذکرہ ہے۔ اشعار ملاحظہ ہوں:

بھلے تیں کہیا آج رامان منجہ
کہیا دیکھ توں کال ہنمان منجہ

.....

کہ جے رام کے یار ہنونت تھا
نہ تجہ سار کا اوہ ہتونت تھا

.....

دھرم بھیم سہدیو ارجن چگل
اکنکی کروں پانچ پانڈو کھگل
.....
کروں بن کتک ہوں سو کچ تجہ کام
نہ ہنونت سکّے نہ لکھن نہ رام

اسلامی تلمیحات سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ مثلاً شعر نمبر دوسو پندرہ میں ابراہیم ادھم کے راج پاٹ چھوڑنے کا واقعہ یاد دلایا گیا ہے۔ اسی طرح شعر نمبر سات سو پچاسی میں حضرت ایوب اور حضرت نوحؑ کا حوالہ دیا گیا ہے اور قارون کے خزانے کی تلمیح پیش کی گئی ہے:

براہیم ادھم کہ جیوں چھوڑ راج
گیا راج تھل دے سنور آپ کاج
.....
نہ منجہ دھیر ایوب نہ نوح نانو
نہ منجہ درب قاروں رکھوں کت پانو

عربی فارسی الفاظ بھی گاہ گاہ استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً نعت، نبی، امت، فلک، سرشت، توحید، شرع، فرشتے، نور، عطارد، مسخّر، مدح، تاج، تفنگ، نغز، گفتار، جہاں گیر، قبا، قضا، ولے، برائے، نقش، انشاءاللہ تعالیٰ وغیرہ وغیرہ۔

اس ساری بحث کا حاصل یہ کہ کدم راؤ پدم راؤ کا مصنف فخر دین نظامی ایک طرف تو ہیئت کی سطح پر فارسی روایت کی پیروی کرتا ہے اور دوسری جانب قصے کی بُنت اور فضا آفرینی کے لیے ہندوی روایت سے اس قدر استفادہ کرتا ہے کہ فارسی بحر، الفاظ و تلمیحات کی حیثیت ضمنی ہو جاتی ہے۔

کہہ سکتے ہیں کہ اردو کی پہلی منظوم داستان کدم راؤ پدم راؤ اپنے مزاج، فضا اور تھیم کے لحاظ سے خالص ہندوستانی ہونے کے باوجود فارسی زبان و ادب سے بھی یک گونہ تعلق رکھتی ہے۔ یہ اور بات کہ رشتہ دور کا ہے۔

اخذ و استفادے کی یہ صورت اردو کی دوسری مثنویوں میں بھی نظر آتی ہے۔ کہیں داستان فارسی سے ماخوذ ہوتی ہے لیکن فضا مقامی ہوتی ہے۔ کہیں قصہ ہندوستانی ہوتا ہے اور مُعاشرت ہنداسلامی ہوتی ہے۔ مثلاً بیجاپور کی پہلی عشقیہ مثنوی ''چندر بدن ومہیار'' میں سندر پٹن کی راج کماری اور تاجر زادہ مہ یار کی داستانِ محبت بیان کی گئی ہے۔ اس کے مرکزی کرداروں میں سے ایک غیر مسلم اور دوسرا مسلم ہے۔ ان دونوں کی پہلی ملاقات جاترا کے میلے میں دکھائی گئی ہے۔ اہلِ دکن کے نزدیک یہ ایک سچا واقعہ تھا جسے کئی شاعروں نے کہانی کی شکل میں پیش کیا۔

اس کے برعکس نصرتی کی ''گلشنِ عشق'' کے دونوں مرکزی کردار کنور منوہر اور مدمالتی غیر مسلم ہیں۔ اس کی فضا بھی ہندوستانی ہے اور کہانی کی ساخت بھی۔

بکرم نام کے ایک راجا کے دروازے پر ایک دن کوئی فقیر آیا اور اسے بے اولاد ہونے کا طعنہ دے کر اس کے گھر کا کھانا کھائے بغیر چلا گیا۔ راجا کو بہت دُکھ ہوا۔ وہ فقیر کی تلاش میں نکلا۔ راستے میں اس نے ایک جگہ پریوں کو نہاتے ہوئے دیکھا۔ ان کے کپڑے چھپا کر راجا نے فقیر کا پتا حاصل کیا اور فقیر کے پاس پہنچ کر اس کی خوب خدمت کی۔ خوش ہو کر فقیر نے اسے رانی کو کھلانے کے لیے پھل دیا۔ جس کی برکت سے رانی کے بیٹا پیدا ہوا۔ نومولود کا نام منوہر رکھا گیا۔ علم نجوم کی رو سے چودھواں سال راج کمار کے لیے خطرے کا تھا۔ پیش گوئی درست ثابت ہوئی۔ ایک رات وہ چھت پر سویا ہوا تھا کہ ادھر سے پریوں کا گزر ہوا۔ انھوں نے منوہر کے پلنگ کو اُٹھا کر سات دریا پار مہارس نگر کے راجا دھرم راج کی گیارہ سالہ بیٹی مدمالتی کے پلنگ کے برابر رکھ دیا اور خود گھومنے نکل گئیں۔ ادھر منوہر اور مدمالتی خواب سے بیدار ہوئے۔ انھوں نے ایک دوسرے کو دیکھا اور پسند کیا۔ دیر تک دونوں باتیں کرتے رہے اور پھر سو گئے۔ تھوڑی دیر بعد پریاں لوٹ کر آئیں اور انھوں نے منوہر کو پھر سے اس کے محل میں پہنچا دیا۔ صبح کو راج کمار جاگا تو بے حد پریشان ہوا۔ بالآخر باپ سے اجازت لے کر مدمالتی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ بڑی بڑی مشکلوں سے گزر کر آخر کار وہ مدمالتی تک جا پہنچا۔ چنپاوتی کی مدد سے ملاقات کی سبیل پیدا ہوئی۔ ایک دن مدمالتی کی ماں نے کنور منوہر اور مدمالتی کو ساتھ ساتھ دیکھ لیا۔ خفا ہو کر اس نے مدمالتی کو طوطی بنا دیا۔

طوطی اڑتے اڑتے ایک دن راج کمار چندرسین کے باغ میں پہنچی۔ چندرسین کے تعاون سے اسے دوبارہ انسانی صورت نصیب ہوئی اور کنور منوہر اور مدمالتی کی شادی ہوگئی۔

نصرتی نے اس قصے کو دلچسپ انداز میں بیان کیا ہے اور جابہ جا ہندوستانی تہذیب و مُعاشرت کی خوب صورت عکاسی کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بجا طور پر نصرتی کی استادی کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''اس مثنوی میں ضمنی طور پر ہندوستانیوں کے آداب واطوار، طعام، لباس اور شادی بیاہ کی رسموں کا جو ذکر آ گیا ہے (وہ) بہت اہم ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کے دل میں اپنے وطن اور اس کے تہذیبی اداروں سے گہری دلچسپی اور محبت ہے۔''

یہی بات محمد قلی قطب شاہ کے درباری شاعر ملّا وجہی کی طبع زاد مثنوی قطب مشتری کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ یہاں ابراہیم قطب شاہ کا بیٹا بنگالہ کی شہزادی مشتری کو خواب میں دیکھ کر اُس کی تلاش میں نکلتا ہے اور بہ ہزار دقّت اس تک پہنچتا ہے۔ کہانی کا اختتام قطب اور مشتری کی شادی پر ہوتا ہے۔

قطب مشتری کے برعکس ابن نشاطی کی مثنوی ''پھول بَن'' فارسی سے ترجمہ ہے۔ اس میں تین بڑے اور تین ضمنی قصے ایک بنیادی پلاٹ کے تحت سموئے گئے ہیں۔

کنچن پٹن کے بادشاہ، دَرویش، خُتَن کے سوداگر کے لڑکے، گجرات کے عابد کی بیٹی، عجم کی شہزادی سمن بر، رانی ستونتی اور ملک سندھ کے عاقبت نااندیش بادشاہ وغیرہ اس مثنوی کے اہم کردار ہیں۔ عبدالقادر سروری مثنوی کی مجموعی فضا پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''مصنف نے قصے کے خاکے کو اپنے زمانے اور ماحول کے چوکھٹے میں بٹھایا ہے۔''

دکن کی ان مثنویوں کے بعد جب ہم شمالی ہند کی منظوم داستانوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ خیال مزید گہرا ہوجاتا ہے کہ خواہ میر حسن ہوں یا سعادت یار خاں رنگین، واجد علی شاہ ہوں یا پنڈت دیا شنکر نسیم ان سب نے آغازِ داستان سے آخرِ داستان تک اپنے ہی ماحول کی عکاسی کی ہے۔ کہانی بدر منیر کی ہو یا بکاولی کی، منظر نگاہوں میں اُبھرتا ہے لکھنؤ کا، کہیں کم، کہیں زیادہ۔ نجومی

پیش گوئی کرتے ہیں، برہمن پوتھی کھولتے ہیں، زائچے کھینچتے ہیں، نجم النسا جوگن بن کر نکلتی ہے، عورتیں آپس میں چھیڑ چھاڑ کرتی ہیں، سمدھنیں اتراتی ہیں، گالیاں دی جاتی ہیں اور قہقہے لگائے جاتے ہیں، نذریں پیش کی جاتی ہیں اور رسمیں نبھائی جاتی ہیں۔ یہ وہی ہندی تہذیب وثقافت ہے جو لکھنؤ میں پروان چڑھا اور شمالی ہند کی منظوم داستانوں کا حصہ بنا۔ یہاں ہندو مسلم دونوں ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں، کردار بھی اور تہذیب بھی۔

اردو کی منظوم داستانوں کا وقیع سرمایہ بلکہ ہمارے شعر وادب کا بڑا حصہ اصلاً ہماری گنگا جمنی تہذیب اور لبرل مزاج کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ کبھی کوئی ایک رنگ گہرا ہوجاتا ہے، کبھی کوئی دوسرا رنگ حاوی ہوجاتا ہے۔ رنگوں کی یہ آنکھ مچولی ہمارے ادب کی کمزوری نہیں، طاقت ہے۔

دکنی ادب کا ابتدائی دور خالص ہندوی رنگ کی نمائندگی کرتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ فارسیت قدم جمانے لگتی ہے۔ فارسی الفاظ، تراکیب، اسالیب، تشبیہیں، استعارے، قصے کہانیاں، مثنویاں اور داستانیں ہماری زبان کا حصہ بننے لگتی ہیں۔ سمرقند، بخارا، ایران، توران، مصر اور بغداد کے نام سماعت میں رس گھولنے لگتے ہیں اور تصور کے پردے پر ایک انوکھی دنیا جگمگا اُٹھتی ہے۔ وقت کا مورّخ، ادب کا ناقد اور ہندوستانی تہذیب وثقافت کا دل دادہ اس روش کو تشویش کی نظر سے دیکھتا ہے اور سوچتا ہے۔ ہمارے شاعروں اور ادیبوں کو یہ کیا ہوگیا ہے۔ وہ گنگا کے کنارے بیٹھ کر فرات کی باتیں کرتے ہیں! وہ دور دیس سے آنے والی بلبلِ ہزار داستان کی آواز تو سن لیتے ہیں لیکن پاس کے پیڑ پر بیٹھی کوئل کی کوک انھیں متوجہ نہیں کرتی! عجب طرفہ تماشا ہے یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے۔

ماجرا اس لیے سمجھ میں نہیں آتا کہ ہم اس بنیادی نقطے کو بُھلا دیتے ہیں کہ جب دو تہذیبیں مل کر کسی نئی تہذیب وثقافت کی داغ بیل ڈالتی ہیں تو تخیل کی آنکھ ہمیشہ فاصلے پر نگاہ جماتی ہے۔ دلِ آرزومند کو حاصل سے کہیں زیادہ اُس کی طلب ہوتی ہے جو اُس کی دسترس میں نہیں۔ غالب نے یہی تو کہا تھا:

عرش سے اُدھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

ادب کی بوالعجبیوں کو ریاضی کی منطق سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ یہاں محبوب کو کبھی سامنے بٹھا کے دیکھتے ہیں، کبھی نظر بچا کے دیکھتے ہیں اور کبھی سر جھکا کے دیکھتے ہیں۔ شعر و ادب کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ ان تقاضوں کی روشنی میں قلم کار کبھی سحر البیان کے میر حسن کی طرح لکھنوی مُعاشرت کا ایک ایک نقش اُبھارتا چلا جاتا ہے اور کبھی نہایت خاموشی کے ساتھ اس تاثر کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے جو تہذیبی مظاہر کا عطیہ ہوتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے جب ہم اردو کی منظوم داستانوں بالخصوص کدم راؤ پدم راؤ (نظامی)، چندر بدن ومَہ یار (مقیمی)، قصہ کنور منوہر و مدمالتی بہ عنوان گلشنِ عشق (نصرتی)، قطب مشتری (ملّا وجہی)، مینا ستونتی (غواصی)، طوطی نامہ (غواصی)، پھول بن (ابنِ نشاطی)، سحر البیان (میر حسن)، مثنوی دل پذیر (سعادت یار خاں رنگین)، گلزارِ نسیم (دیا شنکر نسیم) وغیرہ کا مطالعہ کرتے ہیں تو احساس ہوتا ہے کہ یہاں ہندوستانی تہذیب و ثقافت کے مختلف مظاہر بھی ہیں اور ان کی تہہ میں موجود وہ تہذیبی قوت بھی جو قوموں کو زندہ رکھتی ہے جب تک خود زندہ رہتی ہے اور جب دم توڑ دیتی ہے تو انسانی تمدن کا ایک بڑا حصہ ماضی کا ورق بن جاتا ہے۔

پروفیسر قمر الہدیٰ فریدی، شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ سے وابستہ ہیں۔

محمد نسیم الدین فریس

دکنی مثنویوں میں قومی یکجہتی کے عناصر

دکنی شاعری میں قومی یکجہتی کے عناصر کی تلاش وتعین اور تشخیص وتحسین سے قبل یہ واضح کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ قومی یکجہتی سے کیا مراد ہے؟ قومی یکجہتی سے مراد مشترک شناخت کا شعور ہے جو کسی ملک کے باشندوں میں پایا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی سوچ یا جذبہ ہے جس کے تحت کسی ملک کے عوام یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان سب کی شناخت ایک ہے۔ اس تصور کا مطلب یہ ہے کہ اگر چہ ہم مختلف ذاتوں، مذاہب اور علاقوں سے تعلق رکھتے ہیں، الگ الگ زبانیں بولتے ہیں لیکن ہم اس حقیقت کو جانتے اور تسلیم کرتے ہیں کہ ہم سب ایک ہیں۔ ونیز یہ بھی کہ ہم ترقی و خوشحالی کے لیے ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں۔ ایک مضبوط اور ثروت مند قوم کی تشکیل کے لیے اس طرح کی یکجہتی لازمی اور ناگزیر ہوتی ہے۔

قومی یکجہتی کا سیدھا سادہ مفہوم قومی اتحاد یا قومی وحدت ہے۔ اس کا مطلب ملک کی ساری قوتوں کو وحدت کے دھاگے میں پرونا ہے تاکہ ایک قوم ہونے کے خیال کو نشوونما اور بالیدگی ملے۔ تاہم ہمارے ملک ہندوستان میں وحدت کا مطلب نسلی اور ثقافتی وحدت نہیں ہے۔ ہمارے ملک کے مخصوص سماجی ڈھانچے کے پیش نظر وحدت کا مطلب ہے گہرے اختلافات کے باوجود وحدت۔ بہ الفاظ دیگر کثرت میں وحدت۔

ہندوستان بہت بڑا ملک ہے رقبہ کے لحاظ سے بھی اور آبادی کے اعتبار سے بھی۔ یہاں ایک ہزار چھے سو باون زبانیں اور بولیاں بولی جاتی ہیں۔ دنیا کے بڑے بڑے مذاہب مثلاً ہندومت، اسلام، بدھ مت، جین مت، سکھ مت اور عیسائیت وغیرہ کے پیرو یہاں رہتے بستے

ہیں۔ یہاں کے باشندوں کے رسم ورواج، غذائی عادتوں اور لباس میں بھی بے حد تنوع پایا جاتا ہے۔ جغرافیائی اعتبار سے بھی ہندوستان کے مختلف خطوں، ان کی آب وہوا اور موسمی حالات میں بڑا فرق واختلاف پایا جاتا ہے۔ لیکن ان سب اختلافات کے باوجود ہندوستان ایک سیاسی وحدت ہے جس کے ہر حصے میں ایک ہی دستور کی حکمرانی اور بالادستی ہے۔ تمام ہندوستانیوں کو بقائے باہم کے اصول کے تحت ایک دوسرے کے ساتھ مل جل کر پرامن طریقے سے رہنا ہے اور ایک دوسرے کے مذہب اور عقائد اور ایک دوسرے کی ثقافت کا احترام کرنا ہے۔ یہی قومی یکجہتی ہے۔ گویا قومی یکجہتی کسی ملک کے باشندوں میں باہمی اختلافات کو وسیع النظری اور خوش دلی کے ساتھ برداشت کرنے کا سلیقہ پیدا کرتی ہے خواہ یہ اختلافات سماجی ہوں، ثقافتی ہوں یا مذہبی ہوں۔

مختصر یہ کہ قومی یکجہتی ایسا تصور ہے جو مختلف یا متفرق عوام اور ثقافتوں کو ایک متحد کُل میں جوڑتا ہے۔ یہ ہم آہنگی، مشترک شناخت اور ان سب سے بڑھ کر قومی شعور کا عمل ہے۔ اس کے ذریعہ لوگوں کے دلوں میں ایکتا، اتحاد، یگانگت، باہم جڑے ہونے کا مشترک احساس، مشترک شہریت کا خیال اور قوم سے وفادار رہنے کا جذبہ فروغ پاتا ہے۔

قومی یکجہتی سے متعلق تمام خیالات وتصورات کی اصل الاساس قوم اور قومیت کے تصورات ہیں جن کی تاریخ بہت زیادہ قدیم نہیں ہے۔ یورپ میں ان کے ابتدائی ارتسامات نشاۃ ثانیہ کے بعد اُبھرتے نظر آتے ہیں جب کہ ہندوستان میں ان تصورات کے اولین نقوش انیسویں صدی سے ملتے ہیں۔ قوم اور قومیت کے موجودہ تصورات جدید ہیں۔ قدیم زمانے میں قوم (Nation) کا وہ تصور نہیں تھا جو آج ہے۔ اسی طرح قومیت (Nationalism) کا نظریہ بھی عہد قدیم میں موجودہ مفہوم میں مستعمل نہیں تھا۔ لیکن اس کے باوجود ہمیں یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ قومی یکجہتی کے جو مسائل اور مقتضیات ہیں ان میں سے بیشتر اردو ادب بالخصوص دکنی شاعری میں بدرجہ اتم پائے جاتے ہیں مثلاً حب الوطنی، مختلف المذاہب اور مختلف العقائد عوام کا باہمی میل ملاپ اور اتحاد، عوام کے مختلف طبقات کا ایک دوسرے کی تہذیب وثقافت کو جذب کرنا، مختلف زبانیں بولنے والوں کا ایک دوسرے کی زبانوں کے الفاظ، محاورات اور ضرب الامثال کو قبول

کرنا، ایک دوسرے کے فنون لطیفہ کے اثرات کو اپنانا وغیرہ ۔ دکنی شاعری میں اس نوع کے جذبات اور ذہنی وفکری رویوں کے فروغ پانے کے متعدد اسباب ہیں۔

یہ تو سبھی جانتے ہیں کہ اردو زبان کا مولد ومنشا شمالی ہند بالخصوص حضرت دہلی اور اس کے نواحی علاقے رہے ہیں۔شمالی ہند سے اردو زبان صوفیائے کرام کے سایۂ رحمت میں دکن میں داخل ہوئی۔لیکن ان صوفیائے کرام کا حلقہ اثر محدود تھا۔اس کو وسعت ملی سلطان علاء الدین خلجی کی فتوحات دکن سے جن کا سلسلہ 1294ء سے 1308ء تک جاری رہا۔علاء الدین کی ان فتوحات کے نتیجے میں شمالی ہند کی زبانیں بولنے والے لشکریوں کے قدم دوار سمدر یعنی جنوبی ہند کے آخری سِرے تک پہنچے اور ان کے ساتھ اردو بھی اپنے قدیم روپ میں دکن کے مختلف خطوں میں پھیلتی رہی۔ دکن میں اردو زبان کی اشاعت میں مزید سرعت اور وسعت اس وقت پیدا ہوئی جب 1327ء میں سلطان محمد بن تغلق نے دہلی سے اپنا پایہ تخت دولت آباد (دیوگیری) کو منتقل کیا۔اب تک کی تحقیق کے مطابق قدیم اردو یا دکنی زبان میں لکھنے لکھانے کا سلسلہ یا تخلیق ادب کا آغاز اس وقت ہوا جب یہاں بہمنی سلطنت کا قیام عمل میں آیا۔دکن کی بہمنی سلطنت 1347ء میں شمالی ہند کے تسلط واقتدار کے خلاف بغاوت کے نتیجے میں قائم ہوئی تھی۔بہمنی سلاطین نے اپنی خودمختاری کے اعلان کے ساتھ ہی اپنے علاحدہ سیاسی وجود کو منوانے اور شمال کے مقابلے میں اپنی ایک علاحدہ شناخت قائم کرنے کے لیے جو تدابیر اختیار کیں ان میں سے ایک یہ تھی کہ انھوں نے مقامی عناصر اور دیسی روایتوں کو اپنایا اور انھیں بڑھاوا دیا۔بہمنی حکمران بڑے سیاس اور دوراندیش تھے۔انھوں نے دیکھا کہ ان کی سلطنت میں غیر مسلم باشندے بھاری اکثریت میں پائے جاتے ہیں اور مسلمانوں کی تعداد ان کے مقابلے میں بہت کم ہے۔اس غیر مسلم اکثریت کی دلجوئی کیے بغیر انھیں مطمئن اور خوش رکھے بغیر وہ کامیابی سے حکومت نہیں کر سکتے۔اسی خیال کے پیش نظر انھوں نے اپنی ہندو رعایا کے ساتھ بڑی رعایت کی، تہذیبی سطح پر ان کی متعدد ریتوں اور رسموں کو قبول کیا اور غیر مسلموں کو اپنی فوج اور حکومت میں بڑے بڑے عہدوں پر فائز کیا۔ان سارے اقدامات کا مقصد یہ تھا کہ غیر مسلم باشندوں میں مسلمانوں اور مسلم حکمرانوں کے تئیں جو اجنبیت اور مغائرت کا

احساس ہے وہ ختم ہو جائے اور ان کے ساتھ اپنائیت کا جذبہ پروان چڑھے۔ دوریاں مٹ جائیں اور باہمی اعتماد، میل ملاپ اور بھائی چارے کا ماحول پیدا ہو۔ وہ اس مقصد میں کامیاب بھی رہے جس کے نتیجے میں دکن میں ایک مشترک تمدن اور مخلوط تہذیب کی نشو ونما ہوئی۔

بہمنی سلاطین نے دکن کے ہندو راجاؤں سے بھی دوستانہ تعلقات استوار کیے۔ ان کے مابین تحفے، تحائف کا تبادلہ ہوتا تھا اور وہ ایک دوسرے کی تقاریب میں شریک بھی ہوتے تھے۔ چنانچہ بانی سلطنت علاء الدین حسن بہمنی کے ولی عہد محمد شاہ کی شادی میں کئی ہندو راجاؤں نے شرکت کی۔ بہمنی خاندان کے آٹھویں حکمراں فیروز شاہ بہمنی نے وجے نگر کے راجہ دیورائے کی لڑکی سے شادی کی تھی۔ اس رشتے نے ہندوؤں اور مسلمانوں میں باہمی ربط و یگانگت کے جذبے کو پروان چڑھانے اور مشترکہ کلچر کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا۔ عہد حاضر کے ہندو مورخوں نے فیروز شاہ بہمنی کو مشترکہ تہذیب کے بانی اور دکنی ثقافت کا بنیاد گزار قرار دیتے ہوئے اس کی وسیع النظری اور رواداری کی بڑی تعریف کی ہے۔ دکن میں مسلم تہذیب پر مقامی اثرات کے نفوذ کا نمونہ بہمنی دور کی تعمیرات میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ممتاز مورخ ہارون خاں شیروانی اپنی تصنیف کلچرل ٹرینڈز ان میڈیویل انڈیا میں لکھتے ہیں کہ بہمنی طرز تعمیر میں مقامی رجحانات کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ کھڑکیوں، کواڑوں اور دوسرے آرائشی تعمیر کے نقش و نگار سے ہندو طرز تعمیر کے اثرات نمایاں ہیں۔

دکن کے جس علاقے پر بہمنی سلاطین کی حکومت تھی اس میں جنوبی ہند کی تین بڑی زبانیں یعنی تیلگو، کنڑی اور مرہٹی بولنے والے لوگ آباد تھے۔ ان علاقوں کے باشندے ثقافتی اعتبار سے مختلف رسم و رواج کے حامل تھے۔ بہمنی بادشاہوں نے پہلی بار جنوبی ہند میں بسنے والی قوموں کو ایک شیرازے میں باندھا۔ ان میں قومی اتحاد، میل جول اور بھائی چارگی کے جذبات کو ابھارا، سماجی مساوات اور انسانی اخوت کے عظیم تصورات کی اشاعت کی جو ان کے عقیدے کا حصہ تھے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر زور رقم طراز ہیں:

''دکن کے تمدن کی تعمیر میں جتنا بہمنیوں کا حصہ ہے کسی اور سلسلۂ سلاطین کا نہیں ہے۔ انھوں نے جب اس ملک میں اپنی سلطنت قائم کی تو یہاں کے مختلف علاقوں میں مختلف راجاؤں کی حکومتیں تھیں۔انھوں نے اپنی حکمت عملی سے مہاراشٹرا، کرناٹک اور تلنگانہ تینوں لسانی علاقوں کو ایک ہی سیاست اور حکومت کے تحت متحد کیا''۔

(ڈاکٹر زورؔ، دکنی ادب کی تاریخ)

بہمنی سلاطین نے دکن میں جس گنگا جمنی تہذیب کی صورت گری کی تھی اور جس حکمت عملی سے ہندوؤں اور مسلمانوں کو شیر وشکر کر دیا تھا' بعد کے زمانے میں بھی ان کی اس روش کی پیروی کی گئی اور بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد قائم ہونے والی سلطنتوں نے بھی مذہبی رواداری اور میل ملاپ کی فضا کو نہ صرف برقرار رکھا بلکہ اس کو مزید مستحکم بھی کیا۔ چنانچہ بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کے بانی یوسف عادل شاہ نے بھی فیروز شاہ بہمنی کی تقلید کرتے ہوئے ایک ہندو کلندراؤ کی بیٹی سے شادی کی جو ایک مرہٹہ سردار تھا۔ بیجاپور کا پانچواں حکمراں علی عادل شاہ اول ایسا وسیع القلب واقع ہوا تھا کہ وجیانگر کے راجا کی ماں کو وہ بھی امّاں کہتا تھا۔ جب اس کے بیٹے کا انتقال ہوا تو تعزیت کے لیے وہ خود بہ نفس نفیس وجیانگر گیا۔علی عادل شاہ کے جانشین ابراہیم عادل شاہ ثانی نے بھی ایک ہندو خاتون سے شادی کی تھی۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کو سنسکرت اور ہندوستانی موسیقی میں بڑی مہارت حاصل تھی۔ وہ شاعر تھا اور موسیقی میں مہارت کے سبب ''جگت گرو'' کہلاتا تھا۔ ابراہیم کی سلطنت میں رعایا کی اکثریت ہندو اور مرہٹہ تھی۔ ابراہیم ہندو مذہب کا بڑا احترام کرتا تھا۔اس کی تصنیف کتاب نورس میں ہندوؤں کے دیوی، دیوتاؤں مثلاً سرسوتی، گنیش، شیو اور اندر کی تعریف میں گیت ہیں۔ ابراہیم کی اس آزادہ روی کے پیچھے ہندو رعایا کو اپنے قریب کرنے کا جذبہ کارفرما تھا۔اس کے ان گیتوں کے کچھ نمونے ملاحظہ ہوں ؎

سَرستی سوچّہ سندری مہا اتّم جات نرمل
ایک ہست پستک دوجے پانڑی سمرن
تیجے شیہ شنکھ چوتھے کرکمل

(سرسوتی صاف خوبصورت پاک اور اعلیٰ ذات ہے، اس کے ایک ہاتھ میں کتاب دوسرے ہاتھ میں تسبیح، تیسرے ہاتھ میں سنکھ اور چوتھے ہاتھ میں کمل ہے)۔

گنپتی تم روپ کی تنک جوت مانو سور جگمگے رت بسنت
سود یشٹ سادشٹ بھئی ونائک منوہر سن مکھ دیکھن
کٹھن ساؤک نین پنت

(اے گنیش تمہارے روپ کی ادنیٰ جھلک ایسی ہے جیسے موسم بہار میں سورج جگمگا رہا ہے۔ خوبصورت ونائک کی دلکشی کے آگے ہر نوٹے کی آنکھ کو راستہ دیکھنا مشکل ہے)

(بحوالہ کتاب نورس مرتبہ پروفیسر نذیر احمد)

عادل شاہی سلاطین عوام کے عقائد پر معترض نہ ہوتے تھے اور مذہبی رسومات کی ادائیگی میں مداخلت نہیں کرتے تھے۔ خزانے کی نگرانی شاہی مراسلت اور سفارت خانے پر ہندو امرا مامور تھے۔ ڈی سی ورما اپنی تصنیف ہسٹری آف بیجاپور میں رقم طراز ہیں:

''عادل شاہی حکمرانوں کے تعلقات اہل ہنود سے بہت اچھے تھے اور سلطنت میں کبھی تبدیلی مذہب کی مہم نہیں چلائی گئی۔ مالگزاری اور عدلیہ جیسے اہم محکموں کے دفاتر ہندوؤں کے ذمہ تھے''۔

گولکنڈے کے قطب شاہی حکمرانوں نے بھی اپنی مملکت میں ہر مذہب وعقیدے کے لوگوں کو آزادی عطا کی اور ایک ایسے ملے جلے اور مخلوط تمدن کو پروان چڑھایا جو تنگ آندھرا تہذیب اور اسلامی معاشرت کے بہترین عناصر کا امتزاج تھا۔ اس خاندان کے تیسرے حکمران ابراہیم قطب شاہ نے اپنے بھائی جمشید قطب شاہ کے خوف سے گولکنڈے سے بھاگ کر وجے نگر میں پناہ حاصل کی تھی۔ وجے نگر کے راجہ رام راج نے اس قطب شاہی شہزادے کی بڑی آؤ بھگت کی۔ ابراہیم قطب شاہ نے وجے نگر میں سات سال گزارے۔ اس نے بھاگیرتی نامی ایک ہندو عورت سے شادی کی۔ جمشید کی وفات کے بعد ابراہیم نے گولکنڈہ کے ہندو امرا کی مدد سے تخت سلطنت پر جلوس کیا۔ ابراہیم قلی اپنی ہندو رعایا میں نہایت مقبول تھا۔ وہ اسے ''ملک بھرام'' کہتے

تھے۔ قطب شاہی خاندان کے پانچویں حکمراں سلطان محمد قلی قطب شاہ کی محبوبہ بھی ایک ہندو رقاصہ بھاگ متی تھی۔ قطب شاہی سلطنت میں ہندوؤں کو بڑے بڑے عہدے دیئے جاتے تھے۔ سلطان ابوالحسن تاناشاہ کے وزیر اکنّا اور مادنّا نامی دو برہمن تھے۔ قطب شاہی سلاطین مذہبی معاملات میں نہایت کشادہ دل، روادار اور وسیع النظر واقع ہوتے تھے۔ انھوں نے تلنگی زبان سیکھی، تلگو عورتوں سے شادیاں کیں حتیٰ کہ اپنے آباواجداد کا ترکستانی لباس ترک کر کے تلنگانے کا لباس پہننا شروع کیا۔ ان کے عہد میں ہندو اور مسلمان مل جل کر رہتے اور ایک دوسرے کی عیدوں تہواروں، خوشیوں اور غم میں شریک رہتے تھے۔ ہندو مسلم اتحاد کا یہ مظاہرہ دکنی کلچر کی پہچان بن گیا تھا۔

دکن کے مسلمان حکمرانوں کی قلمرو میں کئی زبانیں بولنے والے علاقے، الگ الگ مذاہب کے ماننے والے اور مختلف رنگوں اور نسلوں کے لوگ شامل تھے۔ لیکن ان حکمرانوں نے اپنی سلطنت میں ان سب کو ایک جُٹ اور متحد رکھا۔ ان کے زمانے میں قوم، قومیت اور سیکولرازم کے وہ تصورات تو نہ تھے جو آج ہیں لیکن ان کے بغیر ہی ان سلاطین کی رعایا میں بڑی یکدلی اور یکجہتی پائی جاتی تھی ان کی سوچ اور رویے میں سیکولرازم کے اوصاف پائے جاتے تھے۔ ادب چونکہ سماج کا آئینہ اور سماج کی امنگوں اور آرزوؤں کا ترجمان ہوتا ہے اس لیے اس میں سماج کی تصویر کو بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ دکنی ادب بھی اپنے دور کے مزاج و ماحول کا آئینہ ہے۔ اس میں بھی ہندو مسلم ملی جلی ثقافت کی وہی تصویر اور سیکولرازم کی وہی روح نظر آتی ہے جو حقیقت میں اس دور کے سماج اور معاشرے میں موجود تھی۔

ادب کی تخلیق میں موضوع اور مواد کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ دکنی شاعروں نے اپنی شعری تخلیقات میں جہاں اسلامی موضوعات مثلاً تصوف و عرفان اور فقہ وغیرہ کو برتا وہیں انھوں نے کسی ذہنی تحفظ اور تردد کے بغیر ہندو صنمیات یا دیومالائی روایات کو بھی موضوع بنایا۔ مثلاً بہمنی دور کے شاہ کار ''کدم راو پدم راؤ'' کو لیجیے جو اردو کی پہلی مثنوی ہے۔ اس مثنوی کے مصنف فخر دین نظامی نے اس میں جو قصہ پیش کیا ہے وہ تبدیلی قالب سے تعلق رکھتا ہے۔ راجہ کدم راو اکھر ناتھ

نامی یوگی سے اپنی روح کو دوسرے کے مردہ جسم میں منتقل کرنے کا منتر سیکھتا ہے۔ جس کے نتیجے میں اسے بڑی پریشانیوں اور مصائب و آلام کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

تبدیلیٔ قالب سنسکرت ادب کا نہایت مقبول موضوع رہا ہے۔ سنسکرت میں اِسے پر شریرآویش، دیہانترآویش، یا پرکائے پرویش کہا جاتا ہے۔ یوگ ودیا میں روح کی منتقلی ممکن ہے۔ ہٹ یوگ کے منی پورک چکر کو سدھ کر لینے والا یوگی اپنی روح دوسرے کے جسم میں لے جانے پر قادر ہوسکتا ہے۔ یہ تصور اصل میں ہندو عقیدہ تناسخ سے جڑا ہوا ہے جو اسلامی تعلیمات کے بالکل منافی ہے لیکن فخر دین نظامی نے قصے کو قصے کی حیثیت سے دیکھا اور اسے اپنی مثنوی میں پیش کیا۔ قصے میں زور پیدا کرنے کے لیے نظامی نے ہندوؤں کی بدشگونی اور توہم کو بھی قصے کا جز بنایا ہے۔ جب کدم راو جوگی اکھرناتھ سے منتر سیکھنا شروع کرتا ہے تو مندر کا کلش ٹوٹ کر گر پڑتا ہے۔ قدیم ہندو عقیدے کے مطابق یہ بدشگونی ہے۔ نظامی نے اس کا ذکر اس طرح کیا ہے:

کھیا راوٓ یہ بدیاّ منجہ سکھاو کہ وَنمان توں [کچھ] نہ دے منجہ سکھاو
اکھرناتھ پر مان لے راوٗ کے امر بدّیا تب کیے تھاوٗ کے
امرناتھ منتر سکھا یا رہس یکایک پڑیا ٹوٹ مندر کلس
جَتائے بہت اَو شُگُن راو کوں نہ پوچھیا کسے ، راو اس بھاو کوں

انسانی روح کے ایک پیکر سے دوسرے پیکر میں منتقل ہونے کا تصور نہایت سنسنی خیز اور حیرت انگیز ہے اس لیے اس حقیقت کے باوجود کہ اس تصور کی اساس ہندوستانی بلکہ خالص ہندو فلسفے پر مبنی ہے دکنی شعرا نے نہایت فراخدلی سے اپنی منظوم داستانوں میں اس تصور کو موضوع بنایا، کیونکہ داستان کی حیرت زائی اور استعجاب آفرینی میں اس سے بڑی مدد ملتی تھی۔ نظامی کے بعد تبدیلی قالب کے اس تصور کو ملک خوشنود نے مثنوی ''جنت سنگھار'' میں پیش کیا۔ اس مثنوی میں آٹھ الگ الگ رنگوں کے محلات کا ذکر ہے ان میں سبز محل کی داستان میں انتقال روح یا تبدیلی قالب کا یہی تصور ہے۔ اس قصے میں بھی ایک سیدھے سادے بادشاہ کا عیار اور چالباز وزیر دستور دھوکے سے بادشاہ کو ایک مردہ ہرن کے جسم میں اپنی روح کو منتقل کرنے پر اکساتا ہے۔ سادہ لوح

بادشاہ جب اپنی روح کو مردہ ہرن کے جسم میں منتقل کرتا ہے تو وزیر بادشاہ کے جسم میں داخل ہوکر تخت وتاج پر قابض ہوجاتا ہے۔اس سلسلے کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

کہا دستور نے اے شاہ غازی　　کرم سوں کر بندے کا دلنوازی
گیا ہے جو ہرن مردہ پڑا ہے　　سلامت ہے ولے کچ نئیں جھڑیا ہے
عجب او کیمیا تیرا دکھا توں　　تراجیو اِس ہرن میانے لیجا توں
نہیں سمجھا نول اوشاہ گیانی　　بدی کا دل میں دھرتا او نشانی
ہوا جب شاہ اپنے دھڑستی دور　　گیا تو شہہ کے دھڑ میں بیگ دستور

اصل بادشاہ ہرن کی جون میں جنگل میں آوارہ و پریشان پھرتا ہے لیکن بالآخر حق کی جیت ہوتی ہے اور بادشاہ کو اپنا اصل جسم واپس مل جاتا ہے۔قطب شاہی دور کے شاعر ابن نشاطی نے بھی اپنی مثنوی پھول بن کی ایک کہانی میں نقل روح کا قصہ پیش کیا ہے۔

دکنی شعرا نے جہاں عرب وعجم کی روایتوں کو اپنی مثنویوں کا موضوع بنایا وہیں ہندوستانی قصوں یا سنسکرت سے ماخوذ کہانیوں پر بھی بلند پایہ مثنویاں لکھی ہیں۔ایک طرف یوسف زلیخا، لیلیٰ مجنوں، نوسرہار، قصہ بے نظیر (تمیم انصاری کی داستاں) اور سیف الملوک وبدیع الجمال جیسی مثنویاں لکھیں جن کی اصل عربی روایات ہیں تو دوسری طرف انھوں نے جنت سنگھار، بہرام وگل اندام، رضوان شاہ وروح افزا جیسی مثنویاں لکھیں جو عجمی یا ایرانی روایات پر مبنی ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے سنسکرت قصوں کے فارسی تراجم سے بھی استفادہ کیا اور کدم راو اور پدم راو کے علاوہ بھوگ بل، مینا ستونتی، طوطی نامہ، گلشن عشق، چندر بدن ومہیار، سنگھاسن بتیسی، کام روپ وکام لتا وغیرہ جیسی مثنویاں بھی لکھیں جو ہندوستانی روایات پر مبنی ہیں۔یعنی قصوں کے انتخاب میں انھوں نے عرب، عجم اور ہندوستانی قصوں کے درمیان کوئی بھید بھاؤ نہیں برتا۔دلچسپ بات یہ ہے کہ مثنوی کا قصہ خواہ عرب کی روایات پر مبنی ہو یا ایران کی دکنی شعرا نے ان روایتوں سے صرف قصے کے پلاٹ اور کردار اخذ کیے ہیں۔ان کی مثنویوں کا تہذیبی پس منظر اور ماحول سارے کا سارا دکنی اور ہندوستانی ہے۔مثلاً بہمنی دور کے شاعر اشرف بیابانی کی مثنوی ''نوسرہار'' کو لیجیے۔اس مثنوی کا

موضوع واقعہ کربلا ہے۔اس کے کرداروں میں حضرت سیدنا حسینؓ، یزید، عمر بن سعد وغیرہ سب عرب سے تعلق رکھتے ہیں۔اِس میں اشرف نے جب حضرت شہر بانو کے کردار کو متعارف کروایا تو ان کے پیش نظر ہندوستانی عورت اوراس کے جذبات و احساسات تھے۔ان کے ذہن میں عرب کی کسی خاتون کا نہیں بلکہ ہندوستانی عورت کا تصور موجود تھا اور مثنوی میں انھوں نے اسی کی عکاسی کی ہے۔نوسر ہار میں بعض زیورات اور تہذیبی مظاہر کا ذکر بھی ہے جو خالص ہندوستانی ہیں۔اس لئے مانسرور، ہندوستان کے خاص پرندوں ہنس،کوئل اور طوطے کے علاوہ لنکا اور گھنگچی جیسے مقامی عناصر کا بھی ذکر آیا ہے۔شہادت حضرت امام حسینؓ سے زمین، آسمان، چرند پرند سب پر دکھ کا پہاڑ ٹوٹ پڑا۔اشرف کہتا ہے:

رَہَت اس دکھ انگھے ناس　　گرج رھیا اب جم آکاس
نیر بہاوے لوہو گھال　　لرزا پڑیا سات پتال
جنگل کیرے پنکھیروں　　ساوج ڈوگر کے ہرسوں
چھوڑ سبہ اٹھ لیتاراں　　ہنسوں پکڑیا سرور ماں
دُوکھوں لنکا پکڑی آگ　　جل جل کوئلہ ہوئی راک
کوئل آپس یو دکھ دھر　　بیٹھی کپڑے کالے کر
راویں سب تن ہر یا کر　　مکھ سوبھایا لوہو کر
گنگچی سب تن لوہو بھر　　کالا ٹیکا مُوکوں دھر

دکنی شعرا کے تخلیقی وجدان اور تحت الشعور میں ہندو مسلم بھائی چارے اور میل ملاپ کے جذبات اس قدر رَچ بسے تھے کہ انھوں نے شعوری یا لاشعوری طور پر اگر ایک جانب عرب و عجم کی داستانوں اور کرداروں کو ہندوستانی ماحول اور ہندوستانی تہذیب کے رنگ میں ڈبویا ہے تو دوسری جانب ہندوستانی قصوں اور ہندوستانی کرداروں کو مسلمانوں کے ثقافتی سیاق میں پیش کرتے ہوئے کوئی جھجک محسوس نہیں کی ہے۔مثلاً قطب شاہی دور کے شاعر غواصؔی نے اپنی مثنوی مینا ستونتی کا قصہ ایک ہندوستانی لوک کہانی کے فارسی ترجمے سے لیا ہے۔اس مثنوی کی ہیروئین مینا، اس کا شوہر لورک، مینا کی رقیب راجکماری چندا وغیرہ سارے کردار ہندو ہیں لیکن مثنوی میں

جابجا اسلامی تعلیمات، مسلمانوں کی ثقافت اور روایات جھلکتی نظر آتی ہے۔ مثلاً مینا کی زبانی ان ابیات کو دیکھیے:

منھی کی مناجات اول قبول ہے خوشنود اس پر خدا ہورسول
جسے جوں ملانے کو آتا کریم تو اس دھات سوں لا ملاتا رحیم

خدا تج سے راضی نہ راضی رسول جتنے جیو دوزخ کری تو قبول

مینا ایک ہندو عورت ہے لیکن وہ مناجات کر رہی ہے، خدا اور رسول کو یاد کر رہی، خدا کو کریم اور رحیم کہہ رہی ہے۔ دوزخ کا ذکر کر رہی تو اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس دور میں مسلمانوں کے یہ سارے تصورات ہندوؤں میں بھی عام تھے۔ اس مثنوی میں ابلیس، شیطان، خضر، آب حیات، سکندر، ظلمات، اسمٰعیل، کعبہ، بہشت، شداد، قارون، ہامان، جیسے اسما اور تلمیحات بھی ملتی ہیں جو اسلامی پس منظر کی حامل ہیں لیکن ان کے ساتھ ساتھ ہندو عقائد اور ہندو تہذیب بھی اپنا جلوہ کھاتی ہے۔ مثلاً دلالہ جب مینا کو اپنے شوہر لورک سے بے وفائی کرنے اور راجہ بالا کنوار کے ساتھ عیش کرنے کی ترغیب دیتی ہے تو پاکدامن مینا اس کا جواب اس طرح دیتی ہے:

سُنی بات اس کی جو مَینا سندر دیا جوش لھوکوں اٹھی بول کر
اِتا سُن یو ناچیز کٹنی جھُٹی کتی ہوں اتا سن تو بختاں پھٹی
عجب کوچ کٹنی توں ہے بے دھرم نہ رکھتی بھرم ہورلیتی شرم
دغا دینے منگتی ہے کٹنی چھنال سَتی اپنے ست کوں جو رکھنا سنبھال

ستی ہنداواں کی جلے ایک دن ہماری عمر ساری جلنا کٹھن
کہ جیتے سیتاں کی سوہوں گرد میں نکوپڑ تو منج آہ کے درد میں

غواصی نے اس مثنوی میں یہ دکھایا ہے کہ قصے کے آخر میں راجہ بالا کنوار راجکماری چندا کو اس کی بدچلنی کی پاداش میں سنگسار کرواتا ہے۔ غواصی کی دوسری مثنوی ''طوطی نامہ'' میں بھی بدکردار عورتوں کو سنگسار کیا جاتا ہے۔ یہ سزائیں اسلامی قانون کے مطابق ہیں جب کہ غواصی کی

دونوں مثنویوں کا قصہ ہندوستانی اور کردار ہندو ہیں لیکن مثنوی کی تصنیف کے وقت غواصی کے ذہن میں ہندوؤں اور مسلمانوں کی تفریق نہیں تھی۔

عادل شاہی عہد کے شاعر ملک الشعرا نصرتی نے اپنی مثنوی ''گلشن عشق'' میں کنور منوہر اور مدمالتی کے عشق کی داستان نظم کی ہے۔ اس مثنوی کے تمام کردار جیسے منوہر، مدمالتی، چندرسین، چمپاوتی، راجہ بکرم، سوربل اور دھرم راج سب ہندو ہیں۔ اس مناسبت سے نصرتی نے منوہر اور مدمالتی کی شادی کے موقع پر ہندو رسم و رواج جیسے آرتی اتارنا، چوک پورنا وغیرہ کا ذکر کیا ہے، چمپاوتی منوہر کی آرتی اتارتی ہے۔

سو اس سُور کوں دیکھ چنپاوتی — کری مستعد نورتن آرتی
دھریک ہاتھ دھن نورتن آرتی — کھڑی ہے سنگاتی اُپر وارتی
دوجے ہاتھ سوں کر انچل کا چنور — اڑاتی ہے ہر ہر گھڑی تس اُپر

نصرتی نے منوہر اور مدمالتی کی شادی کی جن رسموں کا ذکر کیا ہے ان میں سے بہت ساری دکن کے مسلمانوں میں بھی رائج تھیں۔ مثلاً چوک پورنا یا چوک بھرائی، ہلدی، سمدھنوں، باراتیوں اور نوشہ کے استقبال کے لیے قماشاں یا پاؤں گھڑیاں بچھانا، سمدھنوں کی صندل پھول سے تواضع کرنا وغیرہ۔ نصرتی نے گلشن عشق میں یہ ساری رسمیں دکھائی ہیں۔ چند اشعار دیکھیے:

نول نورتن شَو اُپر کر نثار — قما شاں بچھا پاؤں تل زرنگار
صندل پھول سوں رکھ بی سمدیاں کی مان — بُلا لے چلے شَو کو کر جیو کی پران

دونوں دھیرتے ریت رسمانہ تب — روانہ ہوئے چاؤ سوں ات عجب
ہلد زعفرانی کے بھرتے طبق — ہوا سورتس پرتے سونے کا ورق

اس مثنوی کی خاص بات یہ ہے کہ نصرتی نے اس میں ہندو رسم و رواج کے ساتھ نکاح کے اسلامی طریقوں پر عمل ہوتا ہوا دکھایا ہے۔ مثلاً مثنوی کے جس باب میں منوہر اور مدمالتی کے بیاہ کی تفصیلات ہیں اس کا عنوان ''عقد بستن منہر و مالتی'' ہے۔ ظاہر ہے ہندوؤں میں وواہ ہوتا ہے

عقد نہیں، لیکن نصرتی نے کوئی خیال کیے بغیر منوہر اور مدمالتی کا وواہ نہیں بلکہ عقد کروایا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس موقع پر پنڈت یا پروہت نہیں بلکہ قاضی موجود ہے اور وکیل بھی و نیز دلہن مدمالتی کا مہر بھی مقرر کیا گیا ہے، جب کہ ہندوؤں میں مہر کا کوئی تصور نہیں۔ اس طرح نصرتی کی یہ مثنوی دکن کی ہندو مسلم مشترکہ تہذیب اور یکجہتی کا خوب صورت مرقع پیش کرتی ہے۔

دکن کے مسلمانوں نے ہندوؤں کے متعدد رسم ورواج، طور طریق اور توہمات اپنا لیے جن کی ان کے اپنے مذہب میں کوئی گنجائش نہیں تھی۔ مثلاً شاہی محلات میں اور امرا کے یہاں بچوں کی ولادت پر نجومیوں کی خدمات حاصل کی جاتی تھیں جو نومولود بچوں کے زائچے تیار کرتے اور ان کے مستقبل کے بارے میں پیشن گوئی کرتے تھے۔ حکیم نظام الدین احمد گیلانی صاحب ''حدیقۃ السلاطین'' لکھتا ہے کہ جب سلطان محمد قطب شاہ کے یہاں شہزادہ عبداللہ قطب شاہ کی ولادت ہوئی تو اہل تنجیم نے ستاروں کی چال دیکھ کر یہ فیصلہ سنایا کہ شہزادہ نہایت بلند اقبال اور ستودہ صفات ہوگا لیکن بادشاہ کو چاہیئے کہ بارہ برس تک اُسے نہ دیکھے ورنہ بدشگونی ہوگی۔ بارہ برس بعد جب شہزادے اور بادشاہ کے ستارے متحد ہو جائیں تو بادشاہ اپنے فرزند کو دیکھ سکتا ہے تب کوئی خدشہ نہ ہوگا۔ نجومیوں کے کہنے کے مطابق سلطان محمد قطب شاہ نے شہزادہ عبداللہ قطب شاہ کی پرورش علحدہ محل میں کی اور جب اس کی عمر بارہ برس کی ہوگئی تو اس کا دیدار کیا۔ یہ قصہ نسیم کی مثنوی گلزار نسیم کے بادشاہ زین الملوک اور اس کے فرزند تاج الملوک کی داستان سے گہری مماثلت رکھتا ہے لیکن اس کا راوی قطب شاہی دور کی معتبر تاریخ حدیقۃ السلاطین کا مصنف حکیم نظام الدین احمد ہے۔ بہر حال اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہندو تمدن کے زیر اثر دکن کے مسلم معاشرے میں بھی نجومیوں، رمالوں اور فال نکالنے والوں کی باتوں پر اعتقاد رکھا جاتا تھا۔ دکنی مثنویوں سے بھی دکنی سماج میں رائج اس رسم کی توثیق ہوتی ہے۔ ان مثنویوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ بادشاہ کا دین و مذہب خواہ کچھ ہو شہزادے/شہزادی کی ولادت پر اہل تنجیم اور اہل تفاول کی خدمات حاصل کی جاتی ہیں۔ ان سے نومولود کی قسمت کا حال دریافت کیا جاتا ہے۔ ان مثنویوں میں دکھایا گیا ہے کہ بادشاہ اولاد نہ ہونے کے سبب مایوس اور غمزدہ ہے۔ وہ تخت و تاج تیاگ کر گوشہ نشین ہونا چاہتا ہے لیکن نجومی

شہزادے کی ولادت کی پیشن گوئی کر کے بادشاہ کو مسرور کرتے ہیں۔شہزادے کی پیدائش پر شاہی نجومی اس کی قسمت کا حال بتاتے ہیں اور آنے والے خطرات یا مہمات سے آگاہ کرتے ہیں۔ شہزادے کا نام بھی نجومیوں کے مشورے سے رکھا جاتا ہے۔ چند نمونے ملاحظہ ہوں۔

مثنوی سیف الملوک وبدیع الجمال (مصنفہ غواصی) میں مصر کا بادشاہ عاصم نول فرزند کے نہ ہونے کے سبب نہایت متفکر، غم زدہ اور دلگیر ہے۔ بادشاہ کی پریشانی جان کر وزرا سے تسلی دیتے ہیں اور نجومیوں کو طلب کرتے ہیں:

وزیراں سنے شاہ سوں یوں بچار　　شہنشاہ کو دھیرک دے سب ایک بار
نجومیاں کوں یکدِھرتے حاضر کیے　　چھپا شاہ کا راز ظاہر کیے
دیکھے کھول جیوں شہ کے طالع قوی　　خوشی سب کے تیئں مکھ دکھائی نوی
ستارا اٹھا جاگ شہ بخت کا　　ہوا وقت خوبی کیرے وقت کا
شہنشہ کے طالع قوی پائے کر　　بشارت دیے شہ کوں یوں آئے کر
کہ اے بادشاہ بھوگنی بخت ور　　توں فرزند کے کارن اب غم نہ کر
یمن کے جو راجے کی بیٹی ہے ایک　　چندرسور کھاتے ہیں رشک اس کوں دیک
اوسے منگ تج شاہ کوں وو سجے　　کہ دے گا خدا اس تھے فرزند تجے

اس دور کے دکنی سماج میں بلا تفریق مذہب و ملت نومولود کی تاریخ ولادت دن، ساعت، گھڑی، ستاروں کی حرکت اور ان کے برج کے مطابق نجومیوں کے مشورے سے اس کا نام رکھا جاتا تھا۔ چنانچہ مثنوی گلشن عشق میں نصرتی نے دکھایا ہے کہ کنک گیر کے راجا بکرم نے نجومیوں کے مشورے پر اپنے بیٹے کا نام منہر (منوہر) رکھا جو داستان کا ہیرو ہے۔

پچھیں خوب تقویم پر دھر نظر　　رکھیا نا نو اس کا سو منہر کنور

طبعی کی مثنوی ''بہرام وگل اندام'' میں ملک روم کا حاکم کشور شہزادے کی ولادت پر نجومیوں کی رائے سے اس کا نام بہرام رکھتا ہے۔

سُنیا پادشہ سو منجم بلا　　رکھیا تانوں بہرام طالع کھلا

جنیدی کی مثنوی ''ماہ پیکر'' میں غزنی کا تاجر عبداللہ اپنے یہاں فرزند کی ولادت پر شہر کے سب سے بڑے ماہر نجوم ورمل کو بلا کر اس سے نومولود کا نام تجویز کرنے کی درخواست کرتا ہے اور اس کے مشورے سے بچے کا نام ''پیکر'' رکھتا ہے۔

نجوم کے ستاریاں کوں سب راس کر　　رکھیا ناوں اس کا سو پیکر نکر

اسی طرح مثنوی کی ہیروئین ماہ کا نام بھی اس کے باپ حسن میمندی نے نجومیوں اور رمالوں کے مشورے پر ''ماہ'' رکھا۔

نیکا نانوں اس کا رکھے ماہ کر　　اتھا او وَقت سعد سب خوب تر

شادی بیاہ کے موقع پر بھی مبارک تاریخ، دن اور شُبھ گھڑی کا خیال رکھا جاتا تھا۔ اس خصوص میں مثنوی ''بہرام وگل اندام'' کے درج ذیل اشعار دیکھیے۔

مہندس سطر لاب لے ہاتھ میں　　ارسطو نمن دیکھ تل سات میں
موافق ستارے سوں بہرام کا　　پڑیاں جیونکہ تارا گل اندام کا
کھیا عقد باندوں یو قاضی تمیں　　او دونوں ہے اول تے راضی تمہیں

دکن میں اگر مسلمانوں کی تہذیب وثقافت نے ہندوؤں کو متاثر کیا تو دوسری طرف ہندو سنسکرتی مقامی روایات اور رہن سہن کے طور طریقوں نے مسلمانوں کو متاثر کیا۔ گویا دکن میں مسلمانوں اور اہل ہنود کے مابین تمدنی اثر پذیری یک طرفہ نہیں تھی بلکہ ایک ثقافتی لین دین تھا جو مذہبی اختلاف کے باوجود وقوع پذیر ہوا۔ ہارون خاں شیروانی اپنی تصنیف ''دکنی کلچر'' میں رقم طراز ہیں: ''بہمنی سلاطین اور وجیانگر راج خواہ کیسے ہی ایک دوسرے کے حریف کیوں نہ ہوں وہ نہ صرف ایک دوسرے کے کلچر کے (تئیں) روادار تھے بلکہ اس کو اپنانے میں مضائقہ نہیں سمجھتے تھے۔ چنانچہ اس دور میں ہندو معززین اور شرفا کے گھروں میں عورتیں مسلم خواتین کی طرح پردہ کیا کرتی تھیں''۔

دکن میں دو بڑی تہذیبی اکائیاں قائم ہوگئی تھیں جو مقامی ہندوؤں اور شمالی ہند اور دیگر مقامات سے آنے والے مسلمانوں پر مشتمل تھیں۔ اس دور میں مسلمانوں میں تصوف کی تعلیمات اور ہندوؤں میں لنگایت اور بھگتی تحریک تیزی سے پھیلنے لگی۔ ان تحریکوں نے عوام اور خواص دونوں

کے ذہنوں اور سوچنے کے انداز کو متاثر کیا اور ان میں انسان دوستی، بھائی چارے اور رواداری کے جذبات بیدار کیے۔ مسلمانوں نے ہندو دھرم سے بہت سے میلانات مستعار لیے۔ ویدانت اور بھگتی میں قلب و احساس کی اہمیت پر بہت زور دیا جاتا ہے۔ اسی طرح تصوف میں جذب و عشق کو بنیادی اہمیت حاصل ہے جن کا تعلق قلب اور احساس ہی سے ہے۔ اس طرح کی بعض اور مماثلتوں کے سبب دونوں میں مفاہمت کا رویہ ابھرنے لگا۔ اس سلسلے میں ایس۔ کے سنہا ''میڈیویل ہسٹری آف دکن'' میں لکھتے ہیں کہ رام اور رحیم کو ایک نقطے پر مرکوز کرنے کا رجحان پیدا ہو رہا تھا۔ ہندو سادھو سنت اور مسلمان فقرا رام اور رحیم کے تصور کو ایک دوسرے میں ضم کرنے اور دونوں کو ایک سمجھنے کا پیغام دے رہے تھے۔ اس کی اولین کوشش ہمیں دکن کے بعض صوفیا کی شعری تخلیقات میں نظر آتی ہے جہاں ان صوفی شعرا نے باری تعالیٰ کے لیے ان ناموں کا استعمال کیا ہے جو ہندو دھرم میں رائج ہیں جیسے کرتار، سرجنہار، داتار وغیرہ۔ اس رنگ میں بیجاپور کے مشہور صوفی شاعر حضرت شاہ برہان الدین جانم کی مثنوی ''ارشاد نامہ'' کے چند حمدیہ اشعار ملاحظہ ہوں:

اللہ سنوروں پہلیں آج　　کیتا جن یہ دُہوں جگ کاج
جگتی کیرا توں کر تار　　سبھوں کیرا سر جنہار
قدرت تو تجہ انت نہ پار　　اُگنت کیتا ہو پر کار

سب کا داتا توں نردھار　　جے کچہ اکوے من اوکار
کچہ نہ لُو پیا تجہ درشٹ　　جے کچہ مایا کیا سرشٹ
سگلا کیتا جن سَئیں سار　　سب پر آہے تو داتار

برہان الدین جانم ہی کے سلسلے کے ایک صوفی شاہ تراب کے کلام میں ''ہند لمانی'' تہذیب کا سنگم اور گہرا ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں ''رام اور رحیم'' کا فرق مٹ کر صرف ''رام'' رہ گیا ہے۔ یہ بڑی ہمت کا کام تھا۔ پروفیسر مسعود حسین خاں رقم طراز ہیں:

''مذہبی فکر کی سطح پر ''رام اور رحیم'' کو اس طرح مدغم کرنے کی جرأت شائد ہی کسی دوسرے صوفی نے کی ہو۔ ''رام اور رحیم'' کبیر کی اصطلاح میں ایک ہی ذات کے دو

نام ہیں لیکن صوفیانہ واردات میں دونوں کے فرق کو مٹا کر صرف ''رام'' کے نام سے
یاد کرنا محض ایک قدم آگے کا معاملہ نہیں بلکہ ایک زبردست جست و جسارت ہے''۔
(پروفیسر مسعود حسین خاں، من سمجھاون، مرتبہ سیدہ جعفر)

واقعہ یہ ہے کہ شاہ تراب نے نہ صرف رحیم کو رام کے نام سے پکارا بلکہ رام کے بارے میں جو عقائد اور تصورات ہندو دھرم میں پائے جاتے ہیں ان کی ترجمانی کرنے والے الفاظ اور دھارمک اصطلاحیں بھی بلا تکلف استعمال کیں۔ مثال کے طور پر درج ذیل بند ملاحظہ ہوں:

صفت کر اول اس کی جو رام ہے گا
اُسی رام سوں ہم کو آرام ہے گا
سدا رام کے نام سوں کام ہے گا
ہمن دھیان اس کا صبح شام ہے گا
دوہی گل دوہی مُل وہی جام ہے گا
دو ہی ساقیٔ بزم گل فام ہے گا

الک نام اللہ نرنجن ہری ہے
نرنکھار نرگن وو پر مسیری ہے
صفت اس کی ہر شئے میں دائم بھری ہے
وو گنگا وو جمنا وو گوداوری ہے
ووہی ذوالجلال اور اکرام ہے گا
ووہی ساقیٔ بزم گل فام ہے گا

بندو دھیان سوں دُھن او پرماتما کا
ہو سُمرن اہے نام پر ماتما کا
سری رام ہے نام پرماتما کا
کرے بھاسکر دھیان پر ماتما کا
الک اُو نراکار نرگن نرنجن
کرے جیو جیوت سدا جس کی سمرن

شاہ تراب کے کلام پر ہندو جوگیوں اور ناتھ پنتھی سادھوؤں کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں۔''من سمجھاون'' میں ہندو دیومالا، ہندو فلسفے اور ہندو مصطلحات کی اس بھرمار کی تاویل کرتے ہوئے پروفیسر سیدہ جعفر جنھوں نے شاہ تراب کی اس تصنیف کو مدون کیا ہے، لکھتی ہیں:

''من سمجھاون میں شاہ تراب نے اپنے عقائد کو ہندو فلسفے کی اصطلاحوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ ہندو قارئین بھی اسلامی تصورات کو باسانی سمجھ سکیں اور وہ ان کے لیے زیادہ موثر اور قابل قبول بن سکیں۔ دوسرے یہ کہ شاہ تراب نے اسلامی عقائد کو ہندو دیومالا اور ہندو مذہب کی بعض تعلیمات اور تشریحات کی مدد سے اس لیے سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ اس طرح دوسرے مذہب والے بھی اس سے خود کو مانوس پاکر اس طرف متوجہ ہوسکیں اور انھیں کسی قسم کی اجنبیت کا احساس نہ ہو اور ان میں تنفر، کنارہ کشی اور احتراز کا رجحان نہ پیدا ہو''۔(من سمجھاون، مقدمہ، ص149)

مذکورہ الصدر اقتباس کا لب لباب یہ ہے کہ شاہ تراب من سمجھاون کے ذریعہ ہندوؤں کو مسلمانوں کے قریب لانا چاہتے تھے۔ اسی نوع کی کوششوں کے سبب دکن میں قومی یکجہتی کو تقویت حاصل ہوئی۔

قومی یکجہتی کے حوالے سے مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' بھی نہایت اہم ہے جو عادل شاہی دور کے شاعر مقیمی کی تصنیف ہے۔ اس مثنوی میں شاعر نے ایک مسلمان سوداگر زادے مہیار اور ایک ہندو راجکماری چندر بدن کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔ مہیار چندر بدن سے اظہار عشق کرتا ہے لیکن چندر بدن بے رخی برتتی ہے اور اس کے اصرار پر بیزاری سے کہتی ہے:

''ہندو میں کہاں ہور ترک توں کہاں''.....آگے وہ کہتی ہے:

لکھا ہے ہمارا سو ہندو جنم　　مسلماں کوں چہ گوں ہو ہندو حرم

آخر کار آتش فراق میں جل جل کر مہیار اپنی جان گنوا دیتا ہے۔ اس کے مرنے کی خبر جب چندر بدن کو ملتی ہے تو اس کے دل پر مہیار کے جذبہ صادق کا گہرا اثر ہوتا ہے اور وہ بھی صدمے سے مرجاتی ہے۔ جب مہیار کے جنازے کو قبرستان لے جایا جاتا ہے تو لوگ یہ دیکھ کر سکتے میں

آجاتے ہیں کہ جنازے میں مہیار اور چندر بدن ہم آغوش ہیں۔انھیں جدا کرنے کی بہت کوشش کی جاتی ہے لیکن وہ جدانہیں ہو پاتے۔ بالآخر اسی حالت میں انھیں دفن کر دیا جاتا ہے۔آندھرا پردیش کے ضلع کدری میں چندر بدن اور مہیار کی جڑواں قبر آج بھی موجود ہے۔اسی طرح کا واقعہ مہاراشٹرا کے علاقے پرینڈا میں بھی پیش آیا تھا جہاں عاشق ومعشوق کی جڑواں قبر موجود تھی۔ پرینڈہ کے واقعہ پر آصفیہ دور کے شاعر والہؔ موسوی نے طالب ومونی کے نام سے ایک مثنوی لکھی۔ طالب مسلمان تاجر تھا اور مونی برہمن کی دختر تھی۔دونوں کے عشق کا وہی انجام ہوا جو چندر بدن و مہیار کا ہوا۔دکنی میں چندر بدن اور مہیار کی داستان محبت کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔اس قصے کو ایک شاعر نے فارسی زبان میں اور سات شاعروں نے دکنی زبان میں پیش کیا ہے۔آتشی نامی شاعر نے اس قصے کو فارسی مثنوی میں ڈھالا۔بلبل نامی شاعر نے چندر بدن ومہیار کے نام سے اور سیف اللہ نامی شاعر نے بھی اسی نام سے مثنویاں لکھیں۔ویلور کے شاعر مولانا باقر آگاہ نے اپنی مثنوی ''ندرت عشق'' میں یہی قصہ پیش کیا ہے، بابا چند احسینی واقف نے اس داستان کو بستان عشق کے نام سے مثنوی کی ہئیت میں پیش کیا ہے۔عبدالقادر شاکر کی مثنوی گلزار عشق بھی اسی قصے پر مبنی ہے۔ان دکنی شعرا کے علاوہ گجرات کے شاعر اشرف نے بھی جووؔلی کا شاگرد تھا چندر بدن ومہیار کے نام سے ایک مختصر مثنوی لکھی۔چندر بدن ومہیار کی حکایت ہو یا طالب ومونی کی روایت ان میں دو کردار ہیں جن میں سے ایک مسلمان ہے اور دوسرا ہندو۔عاشق مسلمان ہے اور معشوق ہندو۔ عاشق کے اظہار عشق پر معشوقہ ابتدا میں نفرت اور بیزاری کا اظہار کرتی ہے لیکن آخر میں خود اس کے عشق میں اس طرح گرفتار ہوتی ہے کہ مرنے کے بعد دونوں کے جسمانی وجود ایک ہو جاتے ہیں۔چندر بدن ومہیار اور طالب ومونی کی واردات کو اگر عشق کے تناظر کی بجائے دکن کے تہذیبی سیاق میں دیکھا جائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ یہ صرف مسلمان عاشق اور ہندو معشوق کی داستان نہیں ہے بلکہ مسلم تہذیب اور ہندو تہذیب کے اتحاد کی روداد ہے۔مہیار اور طالب کے کردار مسلم تہذیب کی علامت ہیں اور چندر بدن اور مونی کے کردار ہندو تہذیب کی۔ابتدا میں ان تہذیبوں میں ٹکراؤ ہوتا ہے، پھر دونوں میں مفاہمت اور مصالحت ہوتی اور آخر میں دونوں مل کر

ایک ہوجاتے ہیں۔ یہی ایکتا اور یہی اتحاد درحقیقت دکن کی گنگا جمنی تہذیب ہے جسے مولانا سید سلیمان ندوی نے ہندلمانی تہذیب کہا ہے۔ اس پس منظر میں چندر بدن ومہیار اور طالب وموہنی کے قصے پر لکھی گئی ساری مثنویاں صرف حسن وعشق کی ترجمان نہیں بلکہ قومی یکجہتی اور مذہبی رواداری کی نقیب اور علمبردار معلوم ہوتی ہیں۔

قومی یکجہتی کے فروغ اور نشوونما کا ایک اہم محرک حب الوطنی یا اپنی سرزمین سے محبت اور لگاؤ کا جذبہ بھی ہے۔ دکنی مثنویوں میں ہمیں حب الوطنی کے بے شمار مظاہر ملتے ہیں۔ دکنی شاعروں نے اگر مثنوی کا ڈھانچہ اور کردار کہیں سے مستعار لیے بھی ہیں تو انھیں مقامی آب ورنگ، دیسی ماحول اور ہندوستانی تہذیبی سیاق میں پیش کیا ہے۔ ان کی تشبیہات خالص دیسی ہوتی ہیں ان کی تلمیحات میں بھی عربی وعجمی روایات کے ساتھ ساتھ ہندوستانی روایات نمایاں ہیں۔ انھیں اپنے وطن اور اپنی سرزمین کی ہر چیز سے پیار ہے۔ وہ یہاں کے دریاؤں، پہاڑوں، جانوروں، پرندوں، درختوں، پھولوں، پھلوں حتیٰ کہ ترکاریوں کا ذکر بھی بڑے چاؤ سے کرتے ہیں۔ انھیں اپنے وطن سے ایسی ہی محبت ہے جیسے عاشق کو معشوق سے ہوتی ہے۔ چنانچہ دکنی کے آخری دور کا شاعر بحریؔ کہتا ہے ؎

بحریؔ کوں دکھن یوں ہے کہ جیوں نلؔ کو دمنؔ ہے
پس نلؔ کو ہے لازم جو دمنؔ چھوڑ نہ جانا

وطن سے محبت کے انھیں جذبات کی ترجمانی گولکنڈے کی قطب شاہی سلطنت کے ملک الشعرا وجہیؔ نے بھی اپنی مشہور مثنوی قطب مشتری میں کی ہے۔ مثنوی کا ہیرو قطب شاہ بنگالے کی شہزادی مشتری کا عاشق ہے۔ وہ بنگالہ پہنچتا ہے۔ مشتری بھی اس سے عشق کرتی ہے۔ قطب شاہ مشتری کو دکن چلنے کی دعوت دیتا ہے اور دکن کی تعریف اس طرح کرتا ہے۔

دکھن سا نہیں ٹھار سنسار میں — پنج فاضلوں کا ہے اس ٹھار میں
دکھن ہے نگینہ انگوٹھی ہے جگ — انگوٹھی کو حرمت نگینہ سے لگ
دکھن ملک کوں دھن عجب ساج ہے — کہ سب ملک سر ہور دکھن تاج ہے

دکھن ملک وہ کچھ عجب ٹھانوں ہے　　دکھن میں سو ایسا ہر اک گاؤں ہے
دکھن ملک بھوتیچ خاصہ اہے　　تلنگانہ اس کا خلاصہ اہے

وطن کی محبت میں ڈوبے ہوئے یہ الفاظ صرف مثنوی کے ہیرو قطب شاہ کے نہیں بلکہ دکن کے ہر باشندے کے دل کی آواز ہیں جو وسیع تر تناظر میں ہر ہندوستانی کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ مختصر یہ کہ قومی یکجہتی، ہندو مسلم اتحاد، وطن سے محبت، مشترکہ ثقافت، مذہبی رواداری، وسیع النظری وغیرہ اس نوع کے تمام موضوعات کے بارے میں دکنی مثنویوں میں نہایت وقیع، بیش بہا اور معتبر سرمایہ ملتا ہے جو نہ صرف بہمنیوں، عادل شاہوں اور قطب شاہوں کے عہد حکومت میں جاری و ساری قومی یکجہتی کا آفریدہ اور آزمودہ ہے بلکہ دور حاضر میں بھی ہمارے ملک ہندوستان میں قومی یکجہتی، ہندو مسلم اتحاد، صلح و آشتی اور امن اور شانتی کو فروغ دینے میں نہایت درجہ ممد و معاون اور مفید ثابت ہوسکتا ہے۔

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس، شعبہ اُردو، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد سے وابستہ ہیں۔

حبیب نثار

ہندوستانی موسیقی کے فروغ میں امیر خسرو کا حصہ

امیر خسرو، ہندوستان کی تاریخ میں تنہا ایسی شخصیت کے مالک ہیں جو بیک وقت صوفی کی خانقاہ سے منسلک ہیں، بادشاہانِ وقت کے دربار سے وابستہ ہیں، فارسی کے عظیم ترین شاعر ہیں، اردو کے بنیادگزار ہیں، مستند مورخ ہیں اور محافل موسیقی کے سُر اور تال ان کے ساز اور نغموں سے معمور ہیں۔ علامہ شبلی نعمانی 1909ء میں لکھی اپنی تصنیف ''بیان خسرو'' میں لکھتے ہیں۔

> ''ہندوستان میں چھ سو برس سے آج تک اس درجہ کا جامع کمالات پیدا نہیں ہوا اور سچ پوچھو تو اس قدر مختلف اور گوناگوں اوصاف کے جامع، ایران و روم کی خاک نے بھی ہزاروں برس کی مدت میں دو چار ہی پیدا کیے ہوں گے۔''(1)

امیر خسرو نے موسیقی کے پیچ و خم اور تال و سُر کے نشیب و فراز سے آشنائی اپنے نانا عمادالملک کے یہاں حاصل کی۔ عمادالملک کو موسیقی سے نہایت شغف تھا۔ ان کے یہاں اکثر موسیقی کی محفلیں برپا ہوتی تھیں۔ گائک، سازنواز اور مطربانِ خوش نوا، دور دور سے ان کا شہرہ سن کر آتے تھے۔ امیر خسرو کی عمر 18 برس تھی کہ عمادالملک نے 671 ھجری 1273ء میں انتقال کیا۔ آٹھ برس بعد 80-679ھ 1281ء میں جبکہ ان کی عمر 26 برس تھی وہ سلطان بلبن کے شہزادہ محمد قاآن کے ہمراہ ملتان آ گئے۔ موسیقی میں دستگاہ انھیں پہلے ہی سے حاصل تھی لیکن شہرت ملتان آنے کے بعد ہوئی۔ یہیں انہوں نے ترمتی خانم کو غزل گائیکی کی تربیت دی۔ یہی وہ زمانہ ہے جبکہ مسلمانوں نے موسیقی کے ارتقاء میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں۔

> ''اب ہندوستان کے علوم و فنون مسلمانوں کے لیے غیر ملکی نہیں رہے تھے بلکہ خود ان کے گھر کی دولت بن گئے تھے۔ اس لیے ممکن نہ تھا کہ ہندوستانی موسیقی کے علم و ذوق سے

وہ تغافل برتتے چنانچہ ساتویں صدی میں امیر خسرو جیسے مجتہد فن کا پیدا ہونا اس حقیقت حال کا واضح ثبوت ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ اب ہندوستانی موسیقی، ہندوستانی مسلمانوں کی موسیقی بن چکی تھی اور فارسی موسیقی غیر ملکی موسیقی سمجھی جانے لگی تھی۔'' (2)

مسلمانوں نے جب ہندوستانی موسیقی کو ہندوستانی مسلمانوں کی موسیقی بنالیا تو گویا ہندوستانی موسیقی نے اپنے ارتقاء کی آخری منزل کو پالیا۔ اسی زمانے میں نئے نئے ساز اور نغمے اختراع کئے گئے۔

امیر خسرو نے ہندوستان کی موسیقی کو کلاسیکی موسیقی کے دبستان سے آراستہ کیا جس کے لیے انھوں نے خیال جیسا صنف نغمہ اور ستار و طبلہ جیسے ساز اختراع کئے۔ امیر خسرو کی مہارت موسیقی کو تسلیم کرنے والے کئی مورخین اور محققین ہیں جن میں سے چند حسب ذیل ہیں:

1. صادق علی خاں ''سرمایہ عشرت'' 1873ء
2. علامہ شبلی نعمانی ''بیان خسرو'' 1909ء
3. حکیم کرم امام خاں ''معدن الموسیقی'' 1925ء
4. اشفاق علی خاں ''نغمات الہند''
5. نقی محمد خاں خورجوی ''حیات امیر خسرو مع ایجاداتِ موسیقی''
6. کنور خالد محمود و عنایت الٰہی ملک ''سُر سنگیت'' 1962ء
7. استاد چاند خاں ''موسیقی حضرت امیر خسرو'' 1978ء

ان کتابوں کے علاوہ رسالہ آجکل دہلی بابت اگست 1956ء کے موسیقی نمبر میں مولانا امتیاز علی عرشی، جناب محمد رضا علی خاں اور میکش اکبر آبادی کے مضامین اس سلسلے میں اہم ہیں و نیز شاہد احمد دہلوی مدیر ساقی کے متعدد مقالے بھی اس سلسلے میں اہمیت کے حامل ہیں۔

ہندوستان اور اس کی تہذیب سے متعلق جب سے مغربی مورخین نے تصانیف لکھنا شروع کیا تب ہی سے امیر خسرو کی اختراعات موسیقی پر حرف رکھنے کا رواج عام ہوا۔ چنانچہ حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر وحید مرزا، عرش ملسیانی، رشید ملک، سید محمد عسکری، گیان چند جین، راغب حسین اور ڈاکٹر جیمس کپن ہندوستانی موسیقی کی صنف نغمہ خیال اور ان کے اختراع کردہ ساز ستار اور طبلہ کو سولہویں صدی سے اٹھارویں صدی کی اختراعات قرار دیتے ہیں۔

آیئے! امیر خسرو کی ان اختراعات کا تاریخ کے آئینہ میں، تہذیبی، تقابلی اور فنی مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ عہد خسرو میں ہندوستانی موسیقی کے چلن پر ایک نظر ڈال لیں۔

13ویں، صدی عیسوی میں مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد کی وجہ سے ہندوستانی تہذیب میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں اس کا بیان پنڈت سارنگ دیو نے اپنی تصنیف ''سنگیت رتناکر'' (قریب 1247ء) میں کیا ہے اس کتاب کے حوالے سے سرزمین ہندوستان پر اُس زمانے میں ہونے والی تہذیبی تبدیلیوں کی بابت رشید ملک لکھتے ہیں۔

> ''یہ وہ وقت تھا جب دونوں تہذیبوں کے امتزاج سے ایک نیا کلچر وجود میں آرہا تھا جہاں ان دونوں تہذیبوں کے تصادم سے روزمرہ زندگی کا ہر شعبہ متاثر ہورہا تھا وہاں برآعظم کی موسیقی میں بھی نہایت اہم تبدیلیاں رونما ہورہی تھیں۔ ''سنگیت رتناکر'' کے مطالعہ سے ہم ان تبدیلیوں کا کچھ اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اہم ترین بات یہ ہے کہ یہی وہ زمانہ تھا جسے ہم حضرت امیر خسرو کا زمانہ کہتے ہیں''۔(3)

امیر خسرو کی اختراعات ہندوستان میں رونما ہونے والی انہی تہذیبی تبدیلیوں کی مرہونِ منت ہیں۔ ان کی اختراعات میں ''خیال'' سب سے اہم ہے۔ یہ طرزِ نغمگی آج ہندوستانی موسیقی میں سب سے زیادہ پسندیدہ اور ہردلعزیز سمجھا جاتا ہے۔ ''خیال'' کی گائیکی کو فروغ دینے کے ساتھ ساتھ امیر خسرو نے ''ستار اور طبلہ'' جیسے ساز بھی اختراع کئے ہیں اور ان کے باج کو بھی فروغ دیا، عام کیا ہے۔

ہم یہ جانتے ہیں کہ عرب میں قول گانے کا رواج تھا۔ عربوں کے یہاں رثا بھی گایا جاتا تھا لیکن سماع کی محفلوں میں رثا گانا مناسب وموزوں نہ تھا اسی لئے قول گانے کا رواج عام ہوا۔ اسی طرح ایران میں موسیقی کے راگ کے لئے نقش اور مقام کی اصطلاحیں مروج تھیں۔ نقش کا ذکر امیر خسرو کے یہاں بھی ملتا ہے۔

امیر خسرو کی حیات میں موسیقی کے ارتقاء کا جو بیان مختلف کتب میں ملتا ہے وہ تمام تر شاہی درباریوں کی لکھی ہوئی کتابوں سے ماخوذ ہے۔ میری گزارش ہے کہ امیر خسرو جیسے صوفی کی خدمات کا اگر حقیقی سراغ لگانا ہو تو جب تک ہم خانقاہی ادب سے رجوع نہیں کریں گے حقیقت کی بازیافت کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔

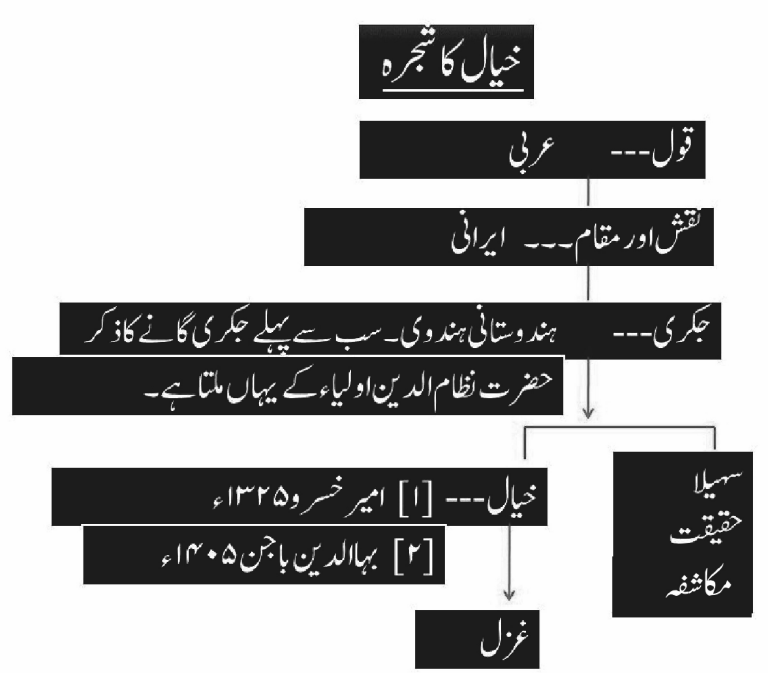
ہندوستان کے قدیم خانقاہی شاعری میں ہمیں جکری، سہیلا، حقیقت و مکاشفہ کے نام سے گیت ملتے ہیں جنہیں محفل سماع میں گایا جاتا تھا۔ جکری کا ذکر سب سے پہلے حضرت نظام الدین اولیاء کے ملفوظات میں ملتا ہے اور جکری کے سب سے قدیم نمونے ہمیں بہاالدین باجن کے کلام میں ملتے ہیں جنہوں نے اپنی تصنیف خزائن رحمت اللہ مصنفہ 1405ء کے چھٹے باب میں یکجا کئے ہیں۔

امیر خسرو کی اختراعات کی حقیقت جاننے کی غرض سے ہم پہلے خیال کو جانچتے ہیں۔ عربی اور ایرانی موسیقی میں قول، نقش اور مقام موجود تھے اگر ہم ان اسماء کی معنوی جہت پر غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ یہ تمام ایک ہی مدعا کے تین نام ہیں ایسے میں کیا یہ ممکن نہیں کہ امیر خسرو نے گانے کی غرض سے موزوں کی جانے والی اپنی بندشوں کو ''خیال'' کے نام سے معنون کیا ہو۔ متذکرہ بالا تین اصطلاحوں یعنی قول، نقش اور مقام سے قریب ہمیں خیال کی اصطلاح معلوم ہوتی ہے کہ ابتداً یہ خالص سماع تک محدود تھی اور سماع کا اصل مقصد ''لو'' لگانا ہوتا ہے، اللہ سے لو لگانا، خدا کا خیال کرنا، مزید برآں سماع میں گائے جانے والے گیتوں کے لئے ''خیال'' کی اصطلاح کوئی ایسا ہی صوفی شاعر تجویز کر سکتا ہے جو خود اسمِ بامسمیٰ صوفی ہو اور امیر خسرو سے پہلے اور ایک عرصہ بعد تک یعنی بارہویں صدی عیسوی سے پندرھویں صدی عیسوی تک، تاریخ دوسرے کسی ایسے صوفی کی نشاندہی سے معذور نظر آتی ہے۔

امیر خسرو کی اختراع ''خیال'' کے سلسلے میں ایک خارجی شہادت ہمیں بہاالدین باجن کے یہاں ملتی ہے جو ان کے قریبی زمانے سے تعلق رکھتے ہیں (1380ء-1405ء) باجن کا خیال ملاحظہ ہو۔

یہ باداشہ کا ہاوا
ان سک دکہہ کنوا وا
ان ہرکوں حق، حق لاوا
یوں باجن باجے رے
اسرار چھاجے رے

باجن کا خیال ایک ایسی خارجی شہادت ہے جسے ہم رد نہیں کر سکتے، یہی نہیں انہوں نے اپنی ایک دوسری جکری کے ایک ہی مصرعے میں نقش اور خیال دونوں اصطلاحوں کا بیان کیا ہے۔ دکنی کی مخصوص شعری اصناف جکری، سہیلا، حقیقت اور مکاشفہ کی ہئیت اور ماخذ، خیال ہی ہے۔ خیال کا شجرہ یوں تشکیل پاتا ہے۔



خیال کے سلسلے میں دو اقتباس ذیل میں درج کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ شہاب سرمدی، ہندوستانی موسیقی کے اہم مورخ، نقاد اور پارکھ ہیں۔ موصوف محترم تیرھویں صدی عیسوی کے اوائل میں غزل اور ساز کی موسیقی میں مروج اصول کا بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ''یہ حقیقت پیشِ نظر رکھنی چاہئے کہ 13 ویں صدی کے اوائل تک غزل اور طربیہ Instreumental موسیقی کو لئے اور تال کے بغیر باندھا جاتا تھا اور تب تک دونوں کا شمار ''راوسیں'' میں ہوتا تھا۔ اس اعتبار سے خسرو ان پیش رووں میں سے

ہیں جنھوں نے غزل کے لئے سُر اور لَے دونوں کی نئی نئی راہیں نکالیں۔''(5)

صوفی اور سازی موسیقی میں لَے اور تال کا شامل نہ ہونا ایسی موسیقی ہے جو صرف الاپ تک محدود ہوتی ہے جس میں صرف سُروں کا وستار کیا جاتا ہے جس میں سُروں کی ادائیگی کی جاتی ہے اور وزن و آہنگ سے یہ عاری ہوتا ہے۔ امیر خسرو نغمہ کی اس طرزِ ادائیگی کو ناپسند کرتے تھے۔ شہاب سرمدی کا اقتباس دیکھئے۔

''خسرو ''صوتِ خالص'' کو عبث جانتے تھے اور اس کا مذاق اڑاتے تھے

ورکند مطرب لبے ہاں ہاں و ہوں ہوں در سرود
چوں سخن نبود ہمہ بے معنیٰ او ابتر بود

خسرو کے نزدیک صرف سُر الاپنا ''ہاں ہاں'' اور ''ہوں ہوں'' کے سوا کچھ نہ تھا۔ اُن کی پسند کے مطابق سچا سُر وہی تھا جو اچھی بات بھی ساتھ ساتھ کہتا چلے۔''(6)

یہ تمام نکات ، یہ تمام وضاحتیں ''خیال'' کو امیر خسرو کی اختراع ثابت کرتی ہیں۔ ''خیال'' کے بعد امیر خسرو کے ایجاد کردہ ساز ''ستار'' کا مطالعہ کرتے ہیں۔

رشید ملک' اپنی تصنیف ''موسیقی اور امیر خسرو'' میں زمانہ قریب میں ہونے والی تحقیق کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

''ستار کی ایجاد سے متعلق ہمیں دونوں قسم کے خیالات کے حامی ملتے ہیں مگر موجودہ تحقیق کے پیشِ نظر یہ معلوم ہوتا ہے کہ حضرت امیر خسرو کو ستار کی ایجاد، اختراع یا ترمیم سے کوئی واسطہ نہ تھا۔''(7)

وحید مرزا' امیر خسرو کی موسیقی کے فن سے واقفیت کا اعتراف کرنے کے باوجود لکھتے ہیں۔

''بدقسمتی سے مجھے امیر خسرو کی نگارشات میں ستار کا نام کہیں نہیں ملا اگرچہ کئی صفحات سازوں کی تفصیل سے پُر ہیں۔''(8)

رشید ملک، ماہر موسیقی ہیں اور ہندوستانی موسیقی کے مستند مورخ بھی ہیں جبکہ ڈاکٹر وحید مرزا نے امیر خسرو پر ڈاکٹریٹ کیا ہے اور مستند حیثیت کے مالک ہیں۔ ان ماہرین سے کچھ دیر کے

لئے قطع نظر کرتے ہوئے، آیئے خود امیر خسرو کی تحریر میں سہ تار یا ستار کی تلاش کریں۔

امیر خسرو نے اپنی زندگی کی آخری مثنوی ''نہہ سپہر'' میں ہندوستانی موسیقی کی بے انتہا تعریف وتوصیف کی ہے ایک جگہ لکھتے ہیں۔

''اٹھویں دلیل ہمارا سرود ہے جس کی
پرسوز آواز سے ہمارے دل وجان پگھلتے ہیں
سبھی لوگ جانتے ہیں کہ ساری دنیا
اس قسم کا ساز کہیں نہیں (اور یہ بات پوشیدہ نہیں)
ہر طرف کے نغمہ سراؤں نے
اسی ساز سے مختلف روشیں نکالیں
اوران سبھوں نے یہیں سے اس فن کو لیا
اور تیز دوڑنے والوں کی طرح اس میں تیز تیز دوڑے
اور اسی ساز کو سامنے رکھ کر اپنے ہنر اور کاریگری سے اس سے
اچھی شکلوں میں دوسری چیزوں کو ڈھالا
اور اس کو اس ملک میں زیادہ عرصہ بھی نہیں گزرا
یہ محض 34 سال کی بات ہے
کسی میں یہ یارا (دم) نہیں کہ اس جیسی سبک آواز نکال سکے تو پھر اپنی
ٹھنڈی طبعیت سے اس کی آواز تیز کو کہاں پا سکتا ہے۔''(9)

ان اشعار میں امیر خسرو نے دو ساز کا ذکر کیا ہے ابتداء میں جس ساز کی جانب اشارہ ملتا ہے وہ ہندوستان کا قدیم ترین ساز وینا ہوسکتا ہے دوسرے جس ساز کا ذکر ان اشعار میں ہوا ہے امیر خسرو اس ساز کی تعریف کرتے ہوئے تھکتے نظر نہیں آتے۔ کہیں یہ ساز ''ستار'' تو نہیں؟ اس سلسلے میں ساز کی ''سُبک آواز'' ''ٹھنڈی طبعیت'' اور'' آوازِ تیز'' کے علاوہ 34 برس کا عرصہ گزرنے والے الفاظ بڑے اہم ہیں۔

امیر خسرو نے 718 ہجری میں اپنی مثنوی ''نہہ سپہر'' لکھی اس میں ہندوستانی موسیقی کی

تعریف کرنے کے بعد ''اچھی شکلوں میں دوسری چیزوں کو ڈھالنے'' کا بیان کرتے ہوئے کسی ساز کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ اسے اختراع کئے 34 برس ہوئے یعنی 683 ہجری کے آس پاس' یہ وہ زمانہ ہے جب وہ شہزادہ قاآن کے ہمراہ ملتان میں تھے اور ان کی عمر 32 برس تھی یعنی عالم شباب تھا۔ فنی اعتبار سے یہ ان کے عروج کا زمانہ ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب انہوں نے متذکرہ بالا ساز اختراع کیا ہوگا۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ 693 ہجری میں جب غرۃ الکمال مکمل ہوا تو اس کے دیباچے میں انہوں نے اپنی مہارتِ موسیقی کا بیان فخریہ انداز میں کیا ہے۔

امیر خسرو نے اپنی آخری مثنوی ''نہہ سپہر'' میں کسی ساز کی تعریف کی ہے جو ہماری نظر میں سہ تار یا ستار ہی ہوسکتا ہے۔ رشید ملک، عرش ملسیانی اور وحید مرزا وغیرہ نے ستار کو امیر خسرو کی اختراع تسلیم نہیں کیا ہے کہ اس ساز کا کوئی داخلی ثبوت ان کے کلام میں موجود نہیں ہے۔

یقیناً امیر خسرو کے کلام میں سہ تار یا ستار کا لفظ ہمیں نہیں ملتا لیکن ستارہ نام کے ساز کا تذکرہ انہوں نے اپنے کلام میں بالالتزام کیا ہے۔ ہاتھ کنگن کو آرسی کیا۔ آیئے حقیقت روز روشن کی طرح عیاں ہے۔ امیر خسرو کا شعر ہے۔

زہرہ چنداں بود ستارہ نواز

کہ دفِ مہ بروں نیارد ساز (دیباچہ غرۃ الکمال)

یعنی جب زہرہ ستارہ چھیڑتی ہے تو چاند اپنا دف لے کر سامنے آنے کی جرات نہیں کرتا۔ اس شعر میں زہرہ کو زخمہ کے ساتھ بیان کیا ہے یہاں زہرہ کو بہ حیثیت ستارہ نواز یعنی ایک ساز بجانے والے کے طور پر پیش کیا ہے۔

پروفیسر ممتاز حسین ستارہ بمعنی ساز کے سلسلے میں امیر خسرو کی تصنیف ''اعجاز خسروی'' سے صنائع بدائع کے ضمن میں صنعتِ ایہام کے تحت صنعتِ تجنیس تام کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''در صنعت تجنیس (تام) نسبت تنجیم در دیباچہ بیں چوں از دو پیکر ایہام و فر قدانِ خیال فرد تر آہند رقم مجانس است چناں کہ ''جوزا و جوزا و مہر و مہر و ستارہ و ستارہ۔ جوزا

نام زنے گوسفندے، مہر آفتاب ومحبت، ستارہ نجم باشد وستارہ نام ساز۔''(10)

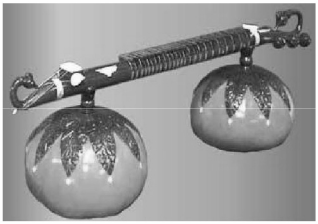
اس اقتباس کو درج کرنے کے بعد پرفیسر ممتاز حسین لکھتے ہیں کہ ''ستار بمعنی ساز، پراکرتی لہجہ ہے جبکہ ستارا یا ستارہ فارسی لغت میں ساز اور نجم دونوں ہی کے لئے لکھا گیا ہے''۔

امیر خسرو کے کلام سے سند دستیاب ہونے کے بعد کوئی وجہ نہیں کہ ہم ستارہ' ستار کو امیر خسرو کی اختراع تسلیم نہ کریں۔ ستار کو امیر خسرو کی اختراع مان لینے کے باوجود یہ کہنا مناسب نہیں کہ حضرت امیر خسرو نے جو ساز اختراع کیا وہ اپنی قسم کا پہلا ساز تھا اس لئے کہ موسیقی پر لکھی گئی مختلف کتابوں میں ایک تارا، دوتارا کا ذکر ملتا ہے۔ سنیل کے۔ بوس (Sunil K. Bose) اطلاع دیتے ہیں کہ تہران کے Ethnological Museum میں ایک چھوٹا سا سہ تار محفوظ ہے جس میں تین تار ہیں لیکن ان میں پردے نہیں ہیں۔ ستار نواز عبدالحلیم جعفر خاں، ستار کی اصلیت اور ساخت کے بارے میں لکھتے ہیں۔

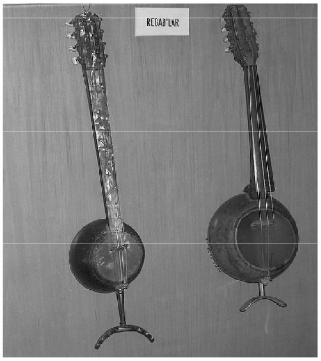
''یہ شکل میں عربی ساز ''عود'' کے ہم شکل اور ہندوستانی ساز ''بین'' کے اصول پر مبنی ہے''۔(11)

ستار نواز عبدالحلیم جعفر خاں ستار کے بڑے اور اہم فن کار ہیں لیکن انہوں نے ستار کی اصلیت اور ساخت کے سلسلے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ حقیقت سے بعید ہے۔ امیر خسرو نے عربی موسیقی سے نہیں بلکہ ایرانی موسیقی سے اپنی واقفیت اور دسترس کا بیان اپنے کلام میں کیا ہے اور ''عود'' عربی موسیقی سے تعلق رکھنے والا ساز ہے۔ علاوہ ازیں ستار، عربی ساز ''عود'' کا ہم شکل نہیں ہے۔ میرا مطالعہ اور ماخذ معلومات اس جانب اشارہ کرتے ہیں کہ امیر خسرو نے ستار، افغانستان وایران سے تعلق رکھنے والے ساز ''رباب'' سے اخذ کیا ہے البتہ سرزمین ہندوستان پر پہلی مرتبہ انہوں نے ستار (ستارہ) نام کے ساز کو متعارف کروایا اور اس ساز کے باج کو ہندوستانی موسیقی کے راگوں کی ادائیگی کے قابل بنایا۔ انہوں نے وینا/ رُدر وینا/ بین کے باج سے ساز کے پردے اخذ کئے۔ ذیل میں قدیم رباب جس پر تین تار ہوتے ہیں کی تصویر کے علاوہ وینا/ ردر وینا، عود، رباب اور سارنگی کی تصاویر ملاحظہ کیجئے۔

ردر وینا

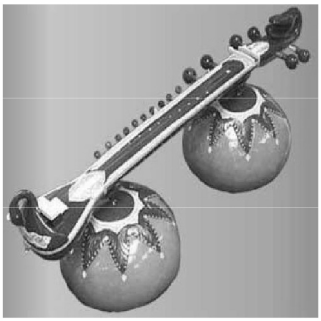


قدیم ایرانی وافغانی رباب

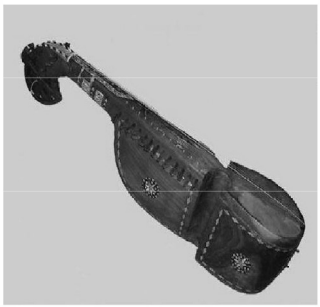


عود

وچتر وینا



رباب



سارنگی

یہاں اس امر کو واضح کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ساز پر پردوں کا استعمال صرف قدیم ہندوستانی موسیقی کے سازوں میں مستعمل نظر آتا ہے جبکہ عربی وایرانی (ترکی) موسیقی کے سازوں (مسلمانوں کی موسیقی کے سازوں) پر پردوں کا رواج نہیں ملتا ہے۔عود، رباب اور سارنگی پر کوئی راگ بجانا مشکل ہوتا ہے کہ اس پر سروں کی ادائیگی کے لئے پردے نہیں ہوتے ہیں۔اس لئے ساز پر سروں کی ادائیگی اٹکل یا اندازے سے نکالی جاتی ہے جو انتہائی ریاض کے بعد نصیب ہوتی ہے۔امیر خسرو نے ستار کے ڈانڈ کو رباب سے بڑا کر دیا اور اس پر پردے شامل کئے جس سے سروں کی ادائیگی آسان ہوگئی اور سروں کی آواز بھی خوش آمیز ہوگئی۔تصویر ستار ملاحظہ کیجیے:

ستار

ہندوستانی موسیقی کے صنف سخن خیال اور ہندوستانی موسیقی کے ساز ستار کے ماخذ اور اس کی اختراع ومخترع کی حقیقت جان لینے کے بعد اس امر کو بھی دیکھتے چلیں کہ آیا خیال اور ستار میں کوئی ربطِ باہمی ہے یا ان میں بُعد مشرقین ہے۔

ستار پر گائیکی انگ بجایا جاتا ہے جو کہ خیال سے ماخوذ ہوتا ہے ان معنی میں خیال اور ستار ایک ہی گائیکی کو پیش کرتے ہیں یا یوں کہا جائے کہ ایک ہی ''نقش'' کے دو رُخ ہیں۔امیر خسرو کے ایجاد کردہ راگوں میں ایک راگ ساز گری کا ذکر ملتا ہے۔رشید ملک نے لکھا ہے کہ اس ساز کو آج کوئی نہیں جانتا۔ ہندوستان کے پہلے پدما بھوشن ستار نواز استاد ولایت حسین خاں نے ساز گری کو ستار پر بجایا ہے جو ریکارڈ کی شکل میں انٹرنٹ/youtube پر سنا جا سکتا ہے۔

خیال اور ستار کے مزاج کے بارے میں خیال گائیکی کے استاد عظمت حسین خاں میکش اور ستار کے استاد عبدالحلیم جعفر خاں فرماتے ہیں۔

خیال:۔''اس صنفِ موسیقی میں نزاکت، ہلاوٹ، باریکی اور وقار کے ساتھ چن چلتا کا ایک عجیب وغریب امتزاج ہے''(12)

ستار:۔''ستار جو ہندوستان کا نہایت پسندیدہ ساز ہے برتاؤ میں رومانٹک، نزاکت سے پُر اور مہین ساز ہے۔اس کا باج فوراً دل میں گھر کر لیتا ہے''۔(13)

خیال اور ستار، نرم مزاج کے حامل ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کی سنگت کے لئے مردنگ مناسب نہیں، ایسے میں طبلہ کی ضرورت ہوگی چنانچہ کہنا ہوگا کہ اگر قدیم کتب میں خیال، ستار اور طبلہ کو امیر خسرو کی اختراعات قرار دیا گیا ہے تو کچھ مبالغہ نہیں کیا ہے، حقیقت بیان کی ہے۔

طبلہ اور ستار کے باج میں اسلامی نقطہ نظر کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے۔طبلہ سکھاتے ہوئے جو ابتدائی بول سکھائے جاتے ہیں وہ یوں ہیں۔

نادِھن دھن نا۔نادِھن دِھن نا۔

ناتِن تِن نا۔نادِھن دِھن نا۔

ستار، مضراب کی مدد سے بجایا جاتا ہے۔ پہلا سبق جو سکھایا جاتا ہے اس کے بول ہیں۔

دارَادارا۔دارَادارا

دارَادارا۔دارَادارا

دَا، اس طرح بجایا جاتا ہے کہ مضراب کی مدد سے تار کے نیچے سے ضرب لگائی جاتی ہے اور رَا اوپر سے نیچے کی جانب مضراب سے ضرب لگا کر بجایا جاتا ہے۔ وینا کا باج، ستار کے باج سے یکسر مختلف ہے یہاں ابتدائی مشق میں ضربوں کو ایک سے سات تک شمار کرنے کا سبق دیا جاتا ہے اور ایک کی ضرب اوپر سے نیچے کی جانب لگائی جاتی ہے۔

پہلے سبق سے متعلق یہ تفصیلات بظاہر معمولی حیثیت کی اور موضوع سے غیر متعلق معلوم ہوتی ہیں لیکن طبلہ ہو کہ ستار، دونوں کے پہلے سبق منفی بول سے شروع ہوتے ہیں اور اس نکتہ کا لحاظ

رکھنا کسی درباری یا عام استاد سے ممکن نہیں کوئی باصفا، اللہ والے، صوفی، ہی سے ممکن ہوسکتا ہے۔

حضرت امیر خسرو کی ہندوستانی موسیقی میں استادانہ مہارت کا اعتراف ان کے ہم عصر مورخین ضیاالدین برنی، منہاج سراج اور میر خورد نے اپنی تصانیف میں کیا ہے۔ ان شواہد اور غرۃ الکمال کے اشعار کی سند کے باوجود اگر کوئی امیر خسرو کی اختراعات سے انکار کرتا ہے تو سمجھ لیجئے کہ روشنی کے معنی بدل گئے ہیں۔

ماخذ و حوالے:

1. علامہ شبلی نعمانی ''بیان خسرو'' 1909ء
2. ابوالکلام آزاد ''غبار خاطر'' مرتبہ مالک رام ص78۔
3. رشید ملک ''موسیقی اور امیر خسرو'' ص129 مضمون مشمولہ ''موسیقی اور امیر خسرو اور دوسرے مضامین''
4. ڈاکٹر ابن فرید ''بہاالدین باجن اور آن کا گجری کلام''
5. شہاب سرمدی ''غزل سرا خسرو'' ص295 مضمون مشمولہ خسرو شناسی مرتبہ ظ انصاری و ابوالفیض سحر 1975ء
6. ایضاً ص289۔
7. رشید ملک ''موسیقی اور امیر خسرو'' ص142۔
8. ڈاکٹر وحید مرزا ''امیر خسرو'' ص239 1986ء
9. امیر خسرو ''نہہ سپہر'' مترجم محمد رفیق عابد ص188 پہلی بار جنوری 1979ء
10. پروفیسر ممتاز حسین ''نقدِ حرف''
11. عبدالحلیم جعفر خاں ستار نواز ''امیر خسرو اور ہندوستانی موسیقی'' ص317 مضمون مشمولہ ''خسرو شناسی''۔
12. عظمت حسین خاں میکش دل رنگ ''ہندوستانی گائیکی میں خیال کا چلن'' مضمون مشمولہ ''خسرو شناسی''۔ ص325۔
13. عبدالحلیم جعفر خاں ستار نواز ''امیر خسرو اور ہندوستانی موسیقی'' مضمون مشمولہ ''خسرو شناسی'' ص315۔

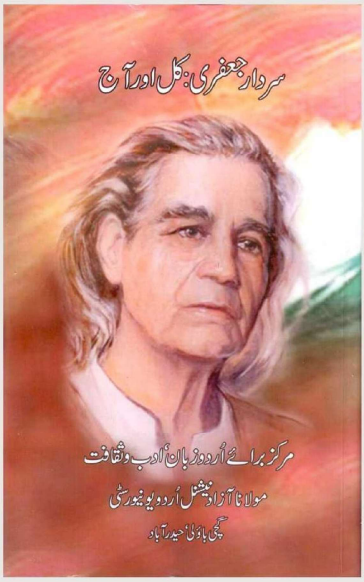
ڈاکٹر حبیب نثار، حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی کے شعبہ اُردو میں اسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔

ISSN 2455-0248

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue Number: 1 September, 2015
Editor: Mohd. Zafaruddin

مرکز برائے اُردو زبان' ادب و ثقافت کی مطبوعات



- خواتین کی تحریریں، خواتین سے متعلق تحریریں
- افکارِ آزاد
- اُردو زبان۔ نئے اُفق
- مخدوم۔ شاعر نبض شناس

Centre for Urdu Language, Literature & Culture
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
Gachibowli, Hyderabad - 500 032 (Telangana) INDIA.
Phone: 040-23008359-60 Website: www.manuu.ac.in