اُردو شیرازہ

شمارے کی
خاص سوغات

تاریخ و تمدن

کشمیر میں ماقبل تاریخ آثارِ قدیمہ
کشمیر اور بنگال: چند رشتے، چند رابطے
تارا ناتھ اور کشمیر
کشمیر اور چین کے مابین تمدنی رشتے
جموں شہر کی تہذیب و ثقافت
سری نگر: جو کبھی آبی گزرگاہوں کا شہر تھا

گوشہ ودیارتن عاصی

دیگر مضامین

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

شیرازہ اُردو

Volume: 62 Number: 3 - 4 (March-April, 2024)

ISSN: 2277-9833

Volume: 62
Number: 3 - 4
(March-April, 2024)

Urdu Sheeraza

Jammu & Kashmir
Academy of Art, Culture and Languages

شیرازہ

سرینگر، کشمیر

نِگراں	:	بھرت سنگھ منہاس
مدیر	:	محمد سلیم سالکؔ
معاون مدیر	:	سلیم ساغرؔ
معاون	:	ڈاکٹر محمد اقبال لون

جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

ناشر: سیکریٹری، جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

کمپیوٹر کمپوزنگ / سرورق :امتیاز احمد شرقی ،محمد انور لولابی

پبلیکیشن آفیسر :ڈاکٹر شاذیہ بشیر، معاونین:شبیر احمد میر، طاہر سلطان

سال اشاعت :جلد؛62،شمارہ:4-3(مارچ/اپریل 2024)

ISSN نمبر :2277-9833

قیمت :100 روپئے

''شیرازہ'' میں جو مواد شامل کیا جاتا ہے اُس میں ظاہر کی گئی آرا سے
اکیڈمی کا کُلاً یا جُزواً اتفاق ضروری نہیں۔ (ادارہ)

● ...... خط وکتابت کا پتہ:

مدیر ''شیرازہ'' اردو
جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز
سرینگر / جموں
ای میل: sherazaurdu@gmail.com

فہرست

❁ گفتگو بند نہ ہو!	محمد سلیم سالکؔ	4
● **مضامین**		
❁ اسلوبیات: چند بنیادی مباحث	پروفیسر نذیر احمد ملک	7
❁ سناٹوں میں سرگوشیاں کرنے والا قلندر	رفیق رازؔ	79
❁ روشن فکری اور ردّ روشن فکری: خلط مبحث	اسٹیون۔آر۔سی۔ہکس مترجم: ڈاکٹر نذیر آزادؔ	87
❁ مظفر ایرجؔ: عرفان ذات کا شاعر	ڈاکٹر کوثر رسول	130
❁ اردو شاعری کی مبادیات	ڈاکٹر راشد عزیز	152
● **تاریخ و تمدن**		
❁ کشمیر میں ما قبل تاریخ آثارِ قدیمہ (کشان عہد کے تناظر میں)	ڈاکٹر محمد اجمل شاہ مترجم: سید مبشر رفاعی	161
❁ کشمیر اور بنگال: چند رشتے، چند رابطے	محمد یوسف ٹینگ	179
❁ تارا ناتھ اور کشمیر	موتی لال ساقیؔ	192
❁ کشمیر اور چین کے مابین تمدنی رشتے	ارجن دیو مجبورؔ	205
❁ جموں شہر کی تہذیب و ثقافت	کے۔ڈی۔ مینیؔ	225
❁ سری نگر: جو کبھی آبی گزرگاہوں کا شہر تھا	عطا محمد میر	234
● **گوشہ ودیا رتن عاصیؔ**		
❁ پنڈت ودیا رتن عاصیؔ: ایک مختصر تعارف	خالد حسین	259
❁ عاصیؔ اور اس کی شاعری	پروفیسر عابدؔ پشاوری	263
❁ ودیا رتن عاصیؔ: حیات و شاعری	اسیرؔ کشتواڑی	268
❁ ودیا رتن عاصیؔ: شخص اور شاعر	پروفیسر شہابؔ عنایت ملک	278
❁ عاصیؔ ''دشتِ طلب'' کے آئینے میں	ڈاکٹر لیاقت جعفری	282
❁ کلام عاصی: قدیم و جدید شعر کا امتزاج	ڈاکٹر ملک محمد آصف	300
● **انتخابِ کلام**	پنڈت ودیا رتن عاصیؔ	312

●●●

گفتگو بند نہ ہو!

ترقی یافتہ قومیں ہمیشہ اپنی تاریخ وتمدن کو محفوظ کرنے کے لئے کوشاں رہتی ہیں تاکہ آنے والی نسلوں تک اپنی تاریخ کے خزینے کو منتقل کر سکیں۔ جب یہی بات جموں وکشمیر کی تاریخ وتمدن کے تناظر میں دہراتے ہیں تو ہمیں من حیث القوم اس بات کی طمانیت محسوس ہوتی ہے کہ ہمارا ایک شاندار ماضی رہا ہے، جس کی عظیم الشان تاریخ ہمیں دیگر قوموں کے شانہ بہ شانہ کھڑا کرتی ہے۔ اس بات کی تصدیق ماقبل تاریخ آثار قدیمہ سے ملے ان نمونوں سے بھی ہوتی ہے، جنہیں ماہر آثار قدیمہ نے نہاہت ہی جانفشانی سے بازیافت کیا ہے۔ اب ہماری تاریخ ''راج ترنگنی'' تک محدود نہیں رہی بلکہ قدیم حجری دور سے لے کر ماقبل تاریخ تک ایسے سینکڑوں شواہد ملے ہیں جن کی سائنسی معیار پرکھ کے بعد یہ یقینی ہوگیا ہے کہ ہماری تاریخ کے ڈانڈے دنیا کے قدیم ترین اقوام سے ملتے ہیں۔ بہرحال یہ بات بھی اپنی جگہ صحیح ہے کہ ابھی تک جموں وکشمیر کی مستند تمدنی تاریخ مرتب کرنا باقی ہے۔ اس میں دورائے نہیں کہ راج ترنگنی سے لے کر موجودہ دور تک کئی کتابیں منظر عام پر آئی ہیں، جن میں جموں وکشمیر کی تہذیب و تمدن کا کماحقہ احاطہ کیا گیا ہے، لیکن پھر بھی ہنوز دلی دور است والا معاملہ دکھائی دیتا ہے۔ اسی ضرورت کو مدنظر رکھتے ہوئے کلچرل اکیڈمی نے فیصلہ کیا ہے کہ شیرازہ اردو میں ''تاریخ وتمدن'' کے عنوان سے ایک کالم شروع کیا جائے جس کے تحت باقاعدہ آثار قدیمہ کی دریافتوں کے ساتھ ساتھ دیگر تاریخی معلومات کو بھی قارئین کے پیش نظر رکھا جائے تاکہ مستقبل قریب میں ''جموں وکشمیر کی تمدنی تاریخ'' کا ایک خاکہ ابھر سکے۔

تازہ شمارہ میں ''گوشۂ ودیارتن عاصیؔ'' شامل کیا گیا ہے۔ عاصیؔ جموں

وکشمیر کے نمائندہ شعرا میں شمار ہوتے ہیں ۔ جب عاصیؔ کی شاعری کا بغور مطالعہ کرتے ہیں تو سب سے پہلا تاثر یہی ابھرتا ہے کہ وہ سہلِ ممتنع کے شاعر ہیں ۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ جب شاعر ''فنا فی الشعر'' ہوتا ہے تو سب سے پہلے یہی دیکھا جاتا ہے کہ اس کے شعر کتنے زبان زدِ خاص و عام ہیں ۔ کیونکہ ایسے اشعار ہمیشہ عوامی خواہشات اور تجربات کے ترجمان ہوتے ہیں ۔ اسی لئے اردو کے اساتذہ شعرا بشمول میر تقی میرؔ، مومن خاں مومنؔ وغیرہ کے یہاں سہلِ ممتنع کے اشعار کثیر تعداد میں ملتے ہیں ۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ پنڈت ودیارتن عاصیؔ بھی اسی کلاسیکل قبیلے سے معنوی رشتہ رکھتے ہیں ۔ اپنے پیش روؤں کی روایت کا پاسدار بننے کے بعد عاصیؔ نے قلیل مدت کے دوران ہی جموں وکشمیر کے شعری منظر نامے میں ایک منفرد مقام حاصل کیا۔ ادارہ نے عاصیؔ کے آنجہانی ہوجانے کے بعد یہ فیصلہ کیا تھا کہ پنڈت جی پر ایک خصوصی گوشہ نکالا جائے لیکن شومئی قسمت مواد کی کمی کی وجہ سے یہ گوشہ التوا میں پڑ گیا۔ یہاں پر عزیزی ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمی کا شکریہ ادا کرنا لازمی ہے کہ انہوں نے ''گوشۂ عاصیؔ'' کو ترتیب دینے میں کلیدی رول ادا کیا۔ ساتھ ہی جناب خالد حسین ،محترم اسیرؔ کشتواڑی ، پروفیسر شہاب عنایت ملک اور ڈاکٹر لیاقت جعفری کا بھی شکریہ واجب ہے کہ انہوں نے اپنے مضامین مرحمت فرما کر ''گوشۂ عاصیؔ'' کو ممکن بنایا۔

اکیسویں صدی میں علم وادب کی تفہیم کے سلسلے جو نظریات سامنے آئے ہیں ان کو سمجھنے کے لئے فکر و فلسفہ کی گتھیوں کو سلجھانا بے حد لازمی ہے ۔ اس سلسلے میں پروفیسر نذیر احمد ملک نے ''اسلوبیات کی مبادیات'' کا اطلاقی طریقۂ کار اپنا کر ایک بھرپور مقالہ تحریر کیا ہے، جس کے لئے ہم پروفیسر موصوف کے شکر گزار ہیں ۔ ڈاکٹر نذیر آزادؔ نے مابعد جدیدیت کے بین السطور کو ''روشن فکری اور ردِ روشن فکری'' کے تناظر میں سمجھنے کے لئے نامور ادیب اور فلسفہ دان اسٹیون ۔ آر ۔ سی ہکس کا مقالہ

اردو کے قالب میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی ہے،جس سے قاری کا ذہن نئے ابعاد سے روشناس ہوتا ہے۔ساتھ ہی جناب رفیق رازؔ نے قیصر قلندر اور ڈاکٹر کوثر رسول نے مظفر ایرجؔ کی شعری کائنات کو موضوع بنا کر اپنے پیش رووں کے تئیں ایک اہم فریضہ ادا کیا ہے،جس کے لئے ادارہ فاضل مقالہ نگاروں کا ممنون ہے۔

امید ہے قارئین حسبِ سابق شمارے کے مشمولات کے حوالے سے اپنے تاثرات ضرور لکھیں گے۔یہ شمارے ترتیب دینے میں جناب سلیم ساغرؔ (اسسٹنٹ ایڈیٹر)،ڈاکٹر محمد اقبال لون (ریسرچ اسسٹنٹ) اور امتیاز احمد شرقی (معاون) نے کلیدی رول کیا ہے،جس کے لئے یہ تینوں شاباشی کے مستحق ہیں۔

محمد سلیم سالکؔ
مدیر''شیرازہ اردو''

☆☆☆

☆......پروفیسر نذیر احمد ملک

اسلوبیات......چند بنیادی مباحث

اسلوبیات کے ماہرین چونکہ زبان کی تحقیق سے متعلق معروضی طور طریقوں سے واقف ہوتے ہیں اس لئے وہ روایتی تنقید کے برعکس اپنے مطالعے اور حاصل مطالعے کو محض تاثراتی اور داخلی بیانات کی نذر نہیں کرتے ہیں بلکہ تکنیکی اصطلاحوں کی مدد سے قابل فہم اور قابل یقین بناتے ہیں۔ یہاں تک کہ روایتی تنقید میں چلے آرہے تاثراتی بیانات کو بھی علمی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ یہ طور طریقے چونکہ سیکھے جاتے ہیں اس لئے ان کی عمل آوری شخصی اور ذاتی ہونے کی بجائے علمی اور تحقیقی استناد رکھتی ہے۔نئی اسلوبیات دوسرے علمی شعبوں سے بھی اصطلاحات مستعار لینے سے گریز نہیں کرتی ہے تاہم ان کی افادیت زبان کے استعمال سے متعلق تحقیقی بصیرت کے مطابق ہونی ضروری ہے۔ یہاں پر نئی اسلوبیات سے متعلق چند اہم اصطلاحات کا اجمالی ذکر کرنا ضروری ہے۔

1......پیش منظر:(Fore grounding)

یہ تصور اصل میں روسی ہیت پسندوں اور پراگ سکول سے وابستہ ماہرین ساختیات کا پیش کردہ ہے لیکن اسلوبیات نے اس کو نہایت احتیاط اور غور وفکر کے بعد ہی آگے بڑھایا ہے۔اس لئے اس سے متعلق سوالات بھی قائم ہو گئے ہیں۔پیش منظر متن میں لسانی انحراف کی وساطت سے ادبی مقصد کے حصول کا ایک ذریعہ ہے اور اس کا روسی ہیت پسندوں کے تصور Defamiliarisation سے گہرا تعلق ہے۔ یہ عموماً ہیتی اور معنوی سطح پر لسانی اکائیوں کی تکرار اور رعایت لفظی اور معنوی (Parallelism) اور نارم

سے ہٹ کر لسانی اکائیوں کے برتاؤ اور استعمال سے پیدا کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی انحراف بھی جب نارم بننے لگتا ہے تو متن کار شعوری یا غیر شعوری طور پر انحراف در انحراف یا داخلی انحراف سے کام لیتا ہے۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ غالبؔ نے اردو شاعری کی عام روایت سے ہٹ کر مشکل پسندی کا راستہ اختیار کیا اور ان کے یہاں مشکل پسندی کئی صورتوں میں سامنے آئی ہے لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ پر درست ہے کہ ان کی شاعری کا کچھ حصہ مشکل پسندی کی ذیل میں نہیں آتا ہے۔ اس لئے غالبؔ کی شاعری میں کسی ایک نارم کی بات کرنا صحیح نہیں ہے۔ کہیں مشکل پسندی پیش منظر میں ہے تو کہیں آسان پسندی۔ ایسا انہوں نے نحوی ترکیب کی الٹ بندی سے انجام دیا ہے۔ اسی طرح ان کی شاعری میں استفہام بھی پیش منظر میں ہے۔ یہ استفہام کئی صورتوں میں جلوہ گر ہوا ہے۔ کئی موقعوں پر استفہام در استفہام کا استعمال بھی ہوا ہے۔ بہت سے موقعوں پر استفہام اثبات میں منقلب ہوتا ہے

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے، دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

میرؔ کی شاعری کے بارے میں اگر چہ یہ خیال ہے کہ انہوں نے روزمرہ اور سادہ زبان کا استعمال کیا ہے اور ان کے یہاں خیالات کی پیچیدگی کے باوجود زبان کی سادگی کا عام رجحان ہے لیکن ان کے یہاں مشکل پسندی کی وافر مثالیں دستیاب ہیں۔ اسی طرح میرؔ نے ضمائر کی پیش منظری سے کافی استفادہ کیا ہے۔

ہم ہوئے، تم ہوئے کہ میرؔ ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

☆

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی

چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں، ہم کو عبث بدنام کیا

☆

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

میر نے لفظی تکرار کی پیش منظری سے بھی خوب فائدہ لیا ہے۔

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے، باغ تو سارا جانے ہے

☆

رحم کیا کر، لطف کیا کر، پوچھ لیا کر
میر اپنا، غم خوار اپنا، پھر زار اپنا، بیمار اپنا

☆

عالم عالم عشق و جنوں ہے، دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں، صحرا صحرا وحشت ہے

پیش منظر ایک اسلوبیاتی حربہ ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے ساتھ اس کی تفہیم کے نئے گوشوں تک رسائی کرنے کا ایک اہم ذریعہ بھی بنتا ہے۔

ناول ''ٹیڑھی لکیر'' کی پہلی منزل کے پہلے حصے کی ابتدا میں شمن کی پیدائش کو دیکھئے، کس طرح فوکس کیا گیا ہے۔ پہلا ہی جملہ دیکھئے:

''وہ پیدا ہی بے موقع ہوئی'' اس میں فاعل کے فوراً بعد فعل ''پیدا'' استعمال کیا گیا ہے جو اردو کی عام قواعدی روایت کے برعکس ہے۔ مقصد صرف شمن کی پیدائش کو ایک خاص سیاق کے ساتھ پیش منظر میں لانا ہے۔ آگے دیکھئے کن الفاظ کا استعمال ہوا ہے۔

''......ایکا ایکی گھٹا جھوم کر گھر آئی......وہ آن دھمکی......ایسی دہاڑی کہ توبہ بھلی۔

نو بجوں کے بعد ایک کا اضافہ جیسے گھڑی کی سوئی ایک دم آگے بڑھ گئی اور دس بج گئے...... خدا غارت کرے اس منی سی بہن کو، اماں کی کوکھ کیوں بند نہیں ہو جاتی''

''حد ہو گئی تھی! بہن بھائی اور پھر بہن بھائی بس معلوم ہوتا تھا بھک منگوں نے گھر دیکھ لیا ہے۔ اڈے چلے آتے ہیں ویسے ہی کیا کم موجود تھے جو اور پے در پے آ رہے تھے، کتے بلیوں کی طرح۔ ازل کے مر بھکے اناج کے گھن ٹوٹ پڑتے ہیں۔ بھینسوں کا دودھ تبرک ہو جاتا پھر بھی ان کے تندور ٹھنڈے ہی پڑے رہتے''

شمن کی پیدائش کے اس واقعے کو راوی اور بڑی آپا کی دوہری آواز (Dual Voice) میں پیش کیا گیا ہے چونکہ شمن کی پیدائش کے بارے میں ان دونوں آوازوں کا یکسان رویہ ہے اور مساوی Thought Processes ہیں۔ اس لئے یہ دونوں آوازیں ایک دوسرے میں اس طرح گڈ مڈ ہو گئی ہیں کہ قاری کے لئے جلدی پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے کہ کون سی آواز کب شروع ہو جاتی ہے اور کب ختم ہو جاتی ہے۔ صرف بڑی اپا کی آواز کو ایک جگہ Reported Speech کی طرح واوین میں رکھا گیا ہے اور وہ یہ ہے:

''خدا غارت کرے اس منی سی بہن کو، اماں کی کوکھ کیوں بند نہیں ہو جاتی''

پیدائش کا یہ پورا واقعہ جو ناول کا ابتدائی حصہ بھی ہے، استعاراتی و تشبیہاتی زبان اور آئرنی (Irony) سے مزین ہے۔ عام قاری عموماً عجلت میں اس سے محظوظ نہیں ہوتا ہے۔ وہ کہانی کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے اور پیش منظر میں Narration کے نازک امتیازات کو Miss کر جاتا ہے۔

2......ترسیمیات (Graphology):

ترسیمیات کا تعلق زبان کے تحریری روپ سے ہے جو سماعت کی بجائے بصارت سے متعلق ہے۔ تحریر میں چونکہ فوری سیاق کا اخراج ہے اس لئے مصنف اور قاری کے درمیان زماں و مکاں کا فاصلہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ سیاق کی فراہمی قاری

کی ذمہ داریوں میں شامل ہے۔اس لئے مصنف وجوداور عدم وجود دونوں صورتوں میں غائب ہوتا ہے۔ادب کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ تفاوت زمانی اور تفاوت مکانی ہر دو اعتبار سے یہ فاصلاتی مہم جوئی کا نام ہے۔اس لئے سارا انحصار قاری کی اس قرأت پر ہے جو وہ اپنی تمام تر ادبی اور علمی آ گاہی کو بروئے کار لاتے ہوئے زبان کے بصری روپ سے متصادم ہو کر انجام دیتا ہے۔انجام دہی کے عمل کی آسانی اور دشواری بصری زبان کی لفظی ترتیب بندی سے بھی منسلک ہے۔تاہم ذی علم قاری کی قرأت سے اس کی تہیں کھلنے کے زیادہ مواقع دستیاب ہوتے ہیں۔غالبؔ کی مشکل پسندی کا راز ان کی شاعری کی ترسیمیات میں ہی مضمر ہے۔انہوں نے لسانی وسائل کی بصارتی ترتیب سے جو ابہام پیدا کیا ہے وہ قاری کو بار بار اپنی تفہیم اور تشریح کو بدلنے پر مجبور کرتا ہے اور قرأت کے نئے طریقوں کو وضع کرنے پر اُکساتا ہے۔بہ این سبب غالبؔ کے کلام کی جتنی شرحیں آج تک لکھی گئی ہیں کسی اور شاعر کے نصیب میں نہیں آئی ہیں۔

بقول عبدالقادر سروری:

> ''جب ہم غالبؔ کے شارحین کی فہرست پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں مجدّ د،علامہ، پروفیسر،سخن ور،سب کا ایک شاندار اجتماع نظر آتا ہے۔نقادان فن کی بھی اس سے کچھ کم شاندار فہرست نہیں''۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ''تفہیم غالبؔ'' میں بیس شارحین کا ذکر کیا ہے جو اُن کے مطالعے میں رہے ہیں۔تاہم ان کے علاوہ بھی غالبؔ کی بہت سی شرحیں لکھی گئی ہیں۔

علامات اوقاف کی غیر موجودگی بھی شعر کے ابہام میں اضافہ کر دیتی ہے۔اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ بصری زبان میں علامات اوقاف کی موجودگی ترسیل معنی کو آسان بناتی ہے اور نثر میں ان کا التزام ناگزیر بھی بن جاتا ہے لیکن شعری حسن کی افزائش کے لئے ان کی موجودگی مزاحم کا موجب بن جاتی ہے۔شمس الرحمٰن فارقی نے ''تفہیم غالبؔ''

میں غالبؔ کا ایک خوبصورت شعر پیش کیا ہے جو بصری سطح پر رموز واوقاف سے عاری ہے۔شعر یہ ہے

لاف تمکیں فریبِ سادہ دلی
ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

علامات اوقاف نہ ہونے کی صورت میں فاروقی نے اس کی کم از کم آٹھ قرأتوں کی طرف اشارہ کیا ہے اور آخر میں ان قرأتوں کے علاوہ راز ہائے کے مفکرانہ مفہوم کی طرف اشارہ کیا ہے۔

یہ بات تحقیق طلب ہے کہ کیا غالبؔ نے خود کہیں کہیں علامات اوقاف کو برتا ہے مثلاً ان کی ایک غزل جس کا قافیہ ''یوں'' ہے۔دیوان غالبؔ مرتبہ غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی اشاعت 2003ء میں شامل اس غزل میں باضابطہ طور پر علامات اوقاف کا التزام ملتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ غزل کے مفہوم کی آسان ترسیل کے لئے غالبؔ کے کئی شارحین نے ان کا استعمال کیا ہو۔لیکن پوری غزل ترسیمیات کا ایک خوب صورت نمونہ ہے۔ یہاں اس غزل کے پہلے شعر کو پیش کرنے پر اکتفا جاتا ہے:

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسہ کو پوچھتا ہوں میں، منہ سے مجھے بتا کہ یوں

اس غزل میں واوین، سوالیہ نشان، فجائی نشان اور وقفہ کا باضابطہ استعمال ملتا ہے۔ شاعری بالخصوص غزل میں چونکہ کفایت لفظی کا بڑا عمل دخل رہتا ہے اس لئے زبان کا تحریری کردار غایت درجے کی اہمیت کا حامل بن جاتا ہے جس میں متن کے مختلف اجزا کے مابین نحوی ترتیب بھی الٹ دی جاتی ہے۔غالبؔ کے یہاں ایسی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔گیان چند جین نے تفسیر غالبؔ میں ان کی طرف اشارہ کیا ہے۔

ایک مثال درج ذیل ہے:

عجز دیدن ہابہ ناز و نازِ رفتن ہا بہ چشم
جادہ صحرائے آگاہی شعاع جلوہ ہے

گیان چند جین نے اس کے چار اجزا کی طرف اشارہ کر کے ان کی مختلف نحوی ترتیب بندی سے کئی قرأتوں کو ممکن بنایا ہے۔

ن۔م۔راشد نے کلاسیکی شاعروں کے برعکس اپنی نظموں میں رموز اوقاف کو خاص طور پر برتا ہے لیکن انہوں نے روایتی علاماتِ اوقاف تک ہی اپنے آپ کو محدود نہیں رکھا ہے بلکہ ریاضی کی سائنس سے بھی علامات مستعار لی ہیں۔ ان کا شعری مجموعہ لا=انسان اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ادب میں ترسیمیات کے کلیدی رول سے بخوبی آشنا تھے اس لئے انہوں نے شعوری طور پر اس تکنیک سے فائدہ لینے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے جابجا چھوٹی قوسین، بڑی قوسین، خط مستقیم، ترچھے خط، ڈیش کا استعمال کیا ہے جو قرأت ثانی پر مجبور کرتے ہیں۔ان کی نظم ''یاران سرپل'' کے یہ دو ٹکڑے دیکھئے

1۔[کیا یہ ہے سزا ان کی، جو زیبائی کو یا ہست کی دارائی کو برباد کریں؟]

2۔[بے چارگی برگ جو آغوش ہوا میں رہ جائے!]

ان کی ایک اور نظم ''اندھا کباڑی'' کا آخری ٹکڑا:۔

''خواب لے لو خواب......میرے خواب/خواب......میرے خواب....../خواااب....../
ان کے دام بھی ی ی ی''

اندھا کباڑی جو دنیا کی نیرنگیوں کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھ سکتا تاہم اپنے اندر کی آنکھوں میں اس نے بہت سے خواب پالے ہیں۔لیکن کوئی ان کو لینے کے لئے تیار نہیں۔وہ ان کو مفت میں دینا چاہتا ہے یہاں تک کہ خوابوں کو ان کے داموں سمیت بھی دینے کے لئے تیار ہے۔ وہ محض ان خوابوں کی پزیرائی چاہتا ہے اس لئے خواب' خواب کا راگ الاپ رہا ہے۔

’’مفت‘‘سن کراورڈر جاتے ہیں لوگ
اور چپکے سے سرک جاتے ہیں لوگ
دیکھنا یہ مفت کہتا ہے
کوئی دھوکا نہ ہو؟
ایسا کوئی شعبدہ پنہاں نہ ہو
گھر پہنچ کر ٹوٹ جائیں
یا پگھل جائیں یہ خواب
بھک سے اڑ جائیں کہیں
یا ہم پر کوئی سحر کر ڈالیں یہ خواب
جی نہیں کس کام کے؟
ایسے کباڑی کے یہ خواب

میراجی نے بھی اس طرح کے ہیتی تجربے کئے ہیں۔ان کی ایک نظم ’’سمندر کا بلاوا‘‘ کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجئے

یہ اک گلستان ہے......ہوا لہلہاتی ہے کلیاں چٹکتی ہیں/......یہ پربت ہے......خاموش ساکن/......
یہ صحرا ہے......پھیلا ہوا،خشک،بے برگ صحرا......
نہ صحرا نہ پربت،نہ کوئی گلستاں،فقط اب سمندر بلاتا ہے مجھ کو
کہ ہر شے سمندر سے آئی،سمندر میں جا کر ملے گی

یہ عام قاری کی فطرت میں شامل ہے کہ وہ تحریری عبارت میں مفہوم کی زود فہمی پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے اس سلسلے میں وہ قرأت کے کئی طریقوں کو بروئے کار لاتا ہے۔وہ عموماً قواعدی الفاظ سے صرف نظر کر کے موضوعی الفاظ کی تفہیم کی طرف دھیان دینے کی

کوشش کرتا ہے۔ کہتے ہیں کہ تجربہ کار اور قابل پڑھنے والا پوری عبارت نہیں پڑھتا ہے۔ وہ الفاظ کی قرأت کے بجائے معنی و مفہوم کو پڑھتا ہے۔

ادب کی خاصیت یہ ہے کہ اس میں بصری زبان کے تمام ممکنہ وسائل کے بھر پور استعمال کی گنجائش بدرجہ اتم موجود رہتی ہے۔ اس لئے اس میں اختیار کردہ ابہام اور ترغیب کا بڑا عمل دخل رہتا ہے۔ قواعدی الفاظ ہوں یا موضوعی الفاظ ان کی عمودی اور افقی ترتیب اور پھر اس پر رموز اوقاف و علامات کی موجودگی اور عدم موجودگی قاری کی ادراکی صلاحیتوں کے لئے آزمائش کا سبب بنتی ہے۔ ایک آگاہ اور ہوش مند قاری ہی آزمائش کی منزلوں سے سرخرو ہو کر نکلتا ہے اور جمالیاتی بصیرتوں کا احساس دلاتا ہے۔

میرا جی کی نظم ''سمندر کا بلاوا'' کے مندرجہ بالا ٹکڑے میں ڈیش (......) اور ترچھی لکیریں ابہام کو اور بھی گہرا بنا دیتی ہیں۔ ڈیش خاموشی کا اظہار ہے، ٹھہراؤ ہے یا عمل استمرار ہے۔ ترچھی لکیریں مستقیم سے انحراف ہے یا فاعل سے متعلق مزید اوصاف کے لامتناہی سلسلے کی طرف اشارہ ہے یا کچھ اور، سب قاری کی تفہیمی اور ادراکی قوتوں کی پرواز پر منحصر ہے۔

کیا وجہ ہے کہ گلستان کے ساتھ اک اور کوئی کا استعمال کیا گیا ہے اور دوسری اہم علامتوں پربت اور صحرا کے سلسلے میں ان کو حذف کیا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ گلستان موسم کے ساتھ اپنی ہیئت تبدیل کرتا ہے۔ اس کے برعکس پربت اور صحرا اس طرح کی تبدیلیوں سے بہت حد تک مبرا ہیں اور پھر گلستان تحرک اور سریع الحرکت کے تصور کو پیش کرتا ہے۔ جب کہ پربت اور صحرا ان اوصاف سے محروم ہیں۔ یہ علامتیں زندگی کی مختلف منزلوں کا کنایہ بھی ہو سکتی ہیں۔ نظم میں ان علامتوں کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود ان کی بے معنویت کو سامنے لایا گیا ہے اور زندگی کے پیچھے اصل اور اساسی محرک سمندر یا پانی کو نشان زد کیا گیا ہے۔ کرۂ ارض کا ستر فیصد پانی سے متشکل ہے اور انسانی جسم کا دو تہائی حصہ پانی سے بنا ہوا ہے۔ ذرا اور غور کریں، پانی کا نہ کوئی آغاز ہے اور

نہ انجام، یہ سمندر سے بھاپ بن کر اُٹھتا ہے اور بادلوں کی صورت اختیار کرتا ہے۔ بادل پھر پانی بن کر بارش کی صورت میں نیچے آتا ہے یا برف بن کر میدانوں اور پہاڑوں پر گرتا ہے۔ منجمد ہونے کے بعد پھر پانی بن جاتا ہے۔ یہ ایک دائرہ ہے جس کا کوئی آغاز ہے اور نہ انجام۔ گلستان، پربت اور صحرا تینوں پانی کے وجود سے قائم ہیں۔ پانی کی فراوانی حد تجاوز پار کرے تو سیلاب کی صورت اختیار کرتا ہے، کم ہو جائے تو قحط کا سبب بن جاتا ہے۔ گزشتہ قوموں کے نابود ہونے کے یہی بنیادی اسباب رہے ہیں۔ خاتم الانبیا حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی امت کی حفاظت کے خاطر جو دعائیں مانگی ہیں ان میں سیلاب اور قحط سے نجات کی خاص دعائیں بھی شامل ہیں۔ جنت میں بہتے ہوئے چشموں اور باغوں کے نیچے بہتی ہوئی ندیوں کا بار بار ذکر ہے۔ نظم میں ڈیش اور ترچھی لکیروں کا استعمال پانی کے قطروں، پانی کے بہاؤ اور ابھار اور اُچھال کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ یوں سمندر کا بلاوا اپنے اصل وجود کی طرف مراجعت کا استعارہ ہے۔

3......ربط وتوافق (Cohesion):

عام نثری زبان میں ربط وتوافق کا ہونا بہت ضروری ہے۔ نثری زبان عموماً تعمیری ہوتی ہے۔ اس لئے کسی قسم کا جھول پوری عبارت کی خوبصورتی کو خراب کر دیتا ہے۔ عموماً ضمائر کا استعمال ''Pronomilization'' کسی بھی نثری عبارت میں ترتیب و تنظیم پیدا کرنے کے لئے لازمی ہوتے ہیں۔ مثلاً اس مختصر عبارت کو دیکھئے۔

> ''بابو گوپی ناتھ کا شجرۂ نسب تو میں نہیں جانتا لیکن اتنا معلوم ہے کہ وہ ایک بہت بڑے کنجوس بنیے کا بیٹا ہے۔ باپ کے مرنے پر اس سے دس لاکھ روپے کی جائداد ملی جو اس نے اپنی خواہش کے مطابق اُڑانا شروع کر دی۔ بمبئی آتے وقت وہ اپنے ساتھ پچاس ہزار روپئے لایا تھا''۔

چند جملوں پر مشتمل اس عبارت میں ایک شخص کا ذکر بابو گوپی ناتھ کے نام سے

ہوا ہے پھر آگے کے جملوں میں اس کا ذکر وہ' اس سے' اس نے اور وہ کے ضمائر سے آگے بڑھایا گیا ہے جن سے قواعدی اعتبار سے مختلف جملوں میں ایک خاص ربط قائم ہوا ہے اور ایک طرح کی خوشگوار روانی کا احساس بھی پیدا ہو گیا ہے۔ تاہم اس عبارت کو اگر اس طرح لکھا جاتا:

''بابو گوپی ناتھ کا شجرۂ نسب تو میں نہیں جانتا لیکن اتنا معلوم کہ بابو گوپی ناتھ ایک بہت بڑے کنجوس بنیے کا بیٹا ہے۔ باپ کے مرنے پر بابو گوپی ناتھ کو دس لاکھ روپے کی جائیداد ملی جو بابو گوپی ناتھ نے اپنی خواہش کے مطابق اڑانا شروع کر دی۔ بمبئی آتے وقت بابو گوپی ناتھ اپنے ساتھ پچاس ہزار روپے لایا تھا''

بابو گوپی ناتھ کے بار بار ذکر سے عبارت کا ہر جملہ ایک الگ اکائی کا حامل ہو گیا ہے اور مختلف جملوں کے درمیان جو تال میل قائم تھا، وہ زائل ہو گیا ہے۔ ایک بچہ جب اپنی عمر کے ابتدائی برسوں میں تحصیل زبان کے مراحل کے عمل میں مصروف ہوتا ہے تو ضمائر کے استعمال پر اس کی گرفت یا تو پورے طور پر مضبوط نہیں ہوتی ہے یا پھر وہ ذہنی طور پر ان کے استعمال سے آگاہ نہیں ہوتا ہے۔ وہ عموماً اس طرح کے جملے استعمال کرتا ہے۔

''بابا اچھا ہے' بابا بہت پیار کرتا ہے' بابا مٹھائی لاتا ہے' بابا کھلونے لاتا ہے''

اب اگر کوئی بالغ کردار کسی افسانے یا ناول میں ضمائر کی ادائیگی سے قاصر دکھایا جاتا ہے تو ظاہر ہے کہ افسانہ نگار یا ناول نگار اس سے اس کردار کی ذہنی عدم بلوغیت کو فوکس کرنا چاہتا ہے اور یوں اس کردار کے عمل و حرکت سے ایک ادبی فضا قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

منٹو کے افسانے ''نیا قانون'' کا پہلا اقتباس دیکھئے:

''منگو کوچوان اپنے اڈے میں بہت عقلمند سمجھا جاتا تھا۔ گو اس کی تعلیمی حیثیت صفر کے برابر تھی اور اس نے کبھی اسکول کا منہ بھی نہیں دیکھا تھا لیکن اس کے باوجود

اسے دنیا بھر کی چیزوں کا علم تھا۔اڈے کے وہ تمام کوچوان جن کو یہ جاننے کی
خواہش ہوتی تھی کہ دنیا کے اندر کیا ہو رہا ہے۔استاد منگو کی وسیع معلومات سے
اچھی طرح واقف تھے''۔

افسانہ منگو کوچوان سے شروع ہوتا ہے اور پھر ''اس کی' اس نے' وغیرہ سے آگے بڑھتا ہے جہاں ضرورت ہے وہاں منگو کوچوان کا نام ظاہر کیا گیا ہے۔لسانیاتی اصطلاح میں ضمائر کے اس طرح کے استعمال کو Anaphora کہتے ہیں۔افسانوں کا آغاز ایسے بھی ہوتا ہے لیکن عموماً افسانہ نگار Anaphora کے بجائے Cataphora سے افسانے کا آغاز کرتے ہیں جس سے افسانویت کا تاثر اور گہرا ہو جاتا ہے۔اس کے تحت پہلے ضمائر کا استعمال کیا جاتا ہے پھر آگے جا کر کردار کا نام ظاہر کیا جاتا ہے۔مثال کے طور پر منٹو کے افسانے ''ہتک'' کا آغاز دیکھئے:

''دن بھر کی تھکی ماندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی تھی۔
میونسپل کمیٹی کا داروغۂ صفائی جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارا کرتی تھی' ابھی ابھی اس
کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چور گھر واپس گیا تھا......وہ رات کو
یہاں بھی ٹھہر جاتا مگر اسے اپنی دھرم پتنی کا بہت زیادہ خیال تھا جو اس سے بہت
پریم کرتی تھی۔

وہ روپے جو اس نے اپنی جسمانی مشقت کے بدلے اس داروغہ سے وصول کئے
تھے اس کی چست اور تھوک بھری چولی کے نیچے سے......''

اگرچہ شروع سے ہی سوگندھی افسانے پر چھائی ہوئی ہے لیکن نام کے ساتھ وہ کئی پیراگرافوں کے بعد سامنے آتی ہے۔مادھو کا نام پہلے آتا ہے اور پھر رام لال دلال اور سوگندھی کا نام ایک ساتھ آتا ہے۔ضمائر کے ساتھ ساتھ کچھ اور قواعدی الفاظ ہیں جو عبارت کی چستی کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں جن میں اور' اگرچہ' اگر' مگر' لیکن' تاہم' جو'

یوں‘ایسا‘ وہی وغیرہ شامل ہیں۔

ایک مشاق افسانہ نگار بھی روایتی Cohesion کی حد بندیوں کو پلٹ دیتا ہے اور ایک غیر مانوس فضا قائم کر کے ادبی ارتکاز اور افزونی کو جنم دینے کی کوشش کرتا ہے۔ کہانی اور پلاٹ میں یہی فرق ہے کہ کہانی اصل واقعہ یا واقعات کا نام ہے اور پلاٹ اس پورے پیکیج کا نام ہے جو کہانی کو افسانویت اور فنتاسی میں تبدیل کرتا ہے جس میں پیشکش اور بیان .(Narration) کے منفرد اور نازک پہلوؤں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اچھے پلاٹ کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ کمالِ فن کا آئینہ ہوتا ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے منٹو کا ''سڑک کے کنارے'' ایک لاجواب افسانہ ہے جس میں ایک واقعہ کا بیان ہے اور جس میں دو مخالف جنس کے کرداروں کے درمیان ایک ازلی گناہ سرزد ہوتا ہے۔ یہ کوئی ان ہونی بات نہیں ہے۔ جب سے انسان نے اس دھرتی پر قدم رکھا ہے اور جب سے انسانی سماج کی تشکیل ہوئی ہے‘ اس طرح کا گناہ ہر معاشرہ‘ ہر کلچر اور ہر مذہب میں ہوتا رہا ہے۔ افسانے میں کوئی طوائف نہیں‘ کوئی ویشیا نہیں‘ کوئی دلال نہیں‘ کوئی گاہک نہیں دو ایسے کردار ہیں جن کا کوئی مذہب‘ کوئی کلچر‘ کوئی علاقہ نہیں ہے نہ ان دو کے درمیان کسی پرانی شناسائی کا ذکر ہے۔ اگرچہ گناہ میں دونوں شریک ہیں اور گناہ سے بظاہر دونوں کی خواہشوں کی تکمیل ہوتی ہے لیکن اس تکمیل نے ایک کو ادھورا چھوڑ دیا اور دوسرا اس خواہش کے ساتھ چھوڑ کر چلا جاتا ہے'' میں مرد ہوں ...... آج تم نے میری تکمیل کی ہے......کل کوئی اور کرے گا...... میرا وجود کچھ ایسے آب و گل سے بنا ہے جس کی زندگی میں ایسے لمحات آئیں گے جب وہ خود کو تشنہ تکمیل سمجھے گا......اور تم ایسی کئی عورتیں آئیں گی جو اِن لمحات کی پیدا کی ہوئی خالی جگہوں کو پُر کریں گی''۔

افسانے میں روایتی Cohesion کو توڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ Anaphora اور Cataphora کے بنیادی حوالوں سے بھی انحراف کیا گیا ہے مثلاً

افسانے کا آغاز دیکھئے:

''یہی دن تھے......آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا جیسا کہ آج ہے' دھلا ہوا' نکھرا ہوا اور دھوپ بھی ایسی کنکنی تھی......سہانے خوابوں کی طرح مٹی کی باس بھی ایسی ہی تھی جیسی کہ اس وقت میرے دل ودماغ میں رچ رہی ہے......اور میں نے اسی طرح لیٹے لیٹے اپنی پھڑ پھڑاتی روح اس کے حوالے کر دی تھی''۔

ان الفاظ کو افسانے میں کئی بار دہرایا گیا ہے۔وجہ یہ ہے کہ یہ الفاظ اس کے دل ودماغ پر چھا گئے تھے۔وہ بتا نہیں پا رہی ہے کہ کون سے دن تھے۔اس کو تو ہر دن ایسا ہی لگتا ہے۔اس کو صرف نیلی آنکھیں اور نیلا آسمان دکھ رہا ہے۔ نیلے آسمان سے بھی زیادہ نیلی آنکھیں اس کے وجود کا حصہ بن چکی ہیں۔وہ وہی دہراتی ہے کہ آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا جیسا کہ آج ہے۔ یہاں تک کہ اخبار میں چھپی خبر کے مطابق سڑک کے کنارے جو زندہ بچی ملتی ہے اس کی آنکھیں بھی نیلی ہیں۔یہ خبر صیغۂ ماضی میں ہے لیکن بچی کا Description دو مختصر ترین جملوں میں صیغۂ حال میں ہے ''بچی بہت خوبصورت ہے' آنکھیں نیلی ہیں''، یعنی یہ عمل کبھی ختم نہیں ہوتا ہے جاری ہے۔کہنے کو تو یہ افسانہ ایک تلخ حقیقت پیش کرتا ہے تاہم علم نفسیات کسی معروضی حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا ہے یعنی کسی حقیقت کا پہلے سے کوئی وجود نہیں ہے۔ ہر حقیقت کو دیکھنے کے الگ الگ نظریئے اور زاویئے ہیں۔سڑک کے کنارے میں جو واقعہ پیش کیا گیا ہے وہ جدید زندگی کا معمول ہے اور ایک طرح کا نارم بن گیا ہے۔تاہم افسانے میں اس واقعے کو جس طرح بیان کیا گیا ہے وہ کہیں نہ کہیں ضرور ہمارے اندروں کو چھولیتا ہے اور ایک خاص سیاق کے ساتھ حقیقت میں مبدل ہوتا ہے Psychonarration کی اصطلاح میں افسانہ مونولاگ میں بیان ہوا ہے۔واقعے کے بعد عورت کے دل ودماغ میں جو تناؤ' کشمکش اور ابال پیدا ہوتا ہے۔وہ ایک پھوٹتے ہوئے چشمے کی صورت میں اظہار ہوتا ہے خاص کر

جب اس کو ماں بننے کی حقیقت کا سامنا ہو جاتا ہے مثلاً

''میرا رنگ کس لئے نکھر رہا ہے...... میرے انگ انگ اور روم روم میں پھنسی ہوئی ہچکیاں لوریوں میں کیوں تبدیل ہو رہی ہیں''

''میرے سینے کی گولائیوں میں مسجدوں کی محرابوں ایسی تقدیس کیوں آ رہی ہے۔

نہیں، نہیں...... یہ تقدیس کچھ بھی نہیں...... میں ان محرابوں کو ڈھا دوں گی۔

...... میں اپنے اندر وہ تمام چولہے سرد کر دوں گی جن پر بن بلائے مہمان کی خاطر داریاں چڑھی ہیں۔ میں اپنے خیالات کے تمام رنگ برنگ دھاگے آپس میں الجھا دوں گی''

تقریباً پورا افسانہ عورت کے تاثرات اور اظہار پر مبنی ہے۔ یہاں تک کہ مرد کردار کے الفاظ بھی عورت کی زبانی بیان کئے گئے ہیں۔ راوی Narrator کا عمل دخل کہیں نہیں ہے۔ ایک دو جگہوں پر اس کی آواز نظر آتی ہے لیکن وہ بھی اساسی کردار کی حمایت (Supportive) میں ہے مثلاً

''عورت رو سکتی ہے...... دلیلیں پیش نہیں کر سکتی۔ اس کی سب سے بڑی دلیل اس کی آنکھ سے ڈھلکا ہوا آنسو ہے''۔

''دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جاتا اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا......
کیا یہ سب شاعری ہے؟ ...... نہیں دو روحیں سمٹ کر ضرور اس ننھے سے نکتے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے...... لیکن اس کائنات میں ایک روح کیوں کبھی کبھی گھائل چھوڑ دی جاتی ہے...... کیا اس قصور پہ کہ اس نے دوسری روح کو اس ننھے سے نکتے پر پہنچنے میں مدد دی۔
یہ کیسی کائنات ہے۔''

جب راوی کی آواز کردار کی آواز سے میل نہیں کھاتی ہے یا اس کے خلاف جاتی

ہے تو ائرنی جنم لیتی ہے۔

بعض اوقات آئرنی کی شناخت بہت مشکل ہوتی ہے۔ آئرنی کا استعمال عموماً اس موقعے پر کیا جاتا ہے جہاں کسی بات کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا ہے۔ یہ ایک Comment ہوتا ہے جو عموماً کسی کردار یا راوی سے بھی منسوب نہیں ہوتا ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ قاری اس کو پسند کرے تاہم اس کے لئے کسی سیاق کا ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کی تفہیم اگر صحیح سمت کی طرف جائے تو قاری کی ذہنی صلاحیتوں کو جلا مل سکتی ہے۔

''وہ رات کو یہاں بھی ٹھہر جاتا مگر اسے اپنی دھرم پتنی کا بہت زیادہ خیال تھا جو اس سے بے حد پریم کرتی تھی''۔

''سڑک کے کنارے'' کا پورا افسانہ اکہری آواز میں ہے اس لئے ائرنی پیدا نہیں ہو سکی ہے۔

Cohesion سے انحراف اور توڑ پھوڑ کی ایک مثال منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' ہے۔ یہ کئی موتفوں کا مجموعہ ہے جن کا ظاہری سطح پر افسانے کی بنت سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ مختلف موتفوں کے اندر بھی کوئی ربط و تنظیم نہیں بلکہ ان کے اندر کے تضادات میں ایک عجیب افراتفری اور انتشار کی کیفیت نظر آتی ہے۔ ایسے نقاد ہیں جنہوں نے اس افسانے کو منٹو کی ذہنی پراگندگی اور شراب نوشی کی کثرت کے نتیجے میں اس کے سقوط اعصاب سے تعبیر کیا ہے۔ بیان اور اسلوب کی سطح پر روایت سے مکمل انحراف کے موجب یہ افسانہ اکثر نقادوں کی خصوصی توجہ کا مرکز نہیں بن سکا ہے۔

بے نام انسانی کرداروں کے ساتھ کتوں، کتیوں، بلوں، بلیوں اور بدعادت مرغیوں کا تذکرہ انسانی معاشرے کی انحطاطی صورت حال، قدروں کی شکست و ریخت، اخلاقی بدحالی، جنسی بے راہ روی اور انسانی رشتوں کی پامالی اور عدم معنویت کو علامتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ یہ ایسے معاشرے کا آئینہ ہے جس کے افراد حیوانیت کی سطح سے بھی

نیچے گر چکے ہیں۔ کتوں اور بلیوں کی طرح گندگی پھیلانے اور بھونکنے کے سوا ان انسانی کرداروں کا کوئی مصرف نہیں ہے۔ علامتی اسلوب سے مزین اس افسانے میں جو بے ربطی اور انتشار جنسی انگیزش اور تلذذ موجود ہے وہ دراصل سماجی شیرازہ کے بکھر جانے اور اس کے نتیجے میں سرایت کر جانے والی بدکاریوں اور بداعمالیوں کو منعکس کرتا ہے۔ اس طرح کے افسانے میں Choesion کی تلاش لا حاصل ہے۔ علامتی اسلوب سے متعلق قابل توجہ بات یہ ہے کہ اس کی تفہیم میں بہت ساری دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ علامتوں کے ساتھ جب عبارت کی ناہمواری بھی در پیش ہو تو متن اُلجھاؤ (Implications) کا موجب بن جاتا ہے۔ پھندنے کی تفہیمی دقتوں کو اسی تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

علامتی اسلوب کی کسی قرأت کو معتبر ٹھہرایا نہیں جا سکتا ہے۔ یہ ایسا پیرایہ ہے جو انتہائی پیچیدہ اور صبر آزما ہے۔ اس کی وضاحت اور صراحت فوری طور پر ممکن نہیں ہے۔ اس لئے یہ باز قرأتوں کا متقاضی ہے اور ضروری نہیں ہے کہ ایک ہی قاری کی مختلف قرأتوں اور مختلف قارئین کی قرأتوں کے درمیان اتحاد بھی ہو۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ قاری کو زبان کی نزاکتوں کے ساتھ ساتھ زبان، الفاظ اور قواعد کی تاریخی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور تہذیبی بنیادوں کی گہری شناسائی ہو۔

پھندنے ازار بندوں پر لگائے جاتے تھے۔ ازار بند شرم گاہوں کی حفاظت کے ضامن ہیں۔ جس قوم میں شرم گاہوں کی حفاظت ممکن نہیں رہتی ہے وہاں انسانوں اور حیوانوں کے درمیان امتیازی فرق مٹ جاتا ہے۔ دونوں محض گندگی پھیلانے کا سبب بنتے ہیں۔ جس ازار بند کو نوجوان ملازمہ کے گلے میں پھنسا کر اس کا بے دردی سے قتل کیا گیا ہے وہ محض ایک ناڑا نہیں تھا بلکہ وہ تقدیس کا حامل ''پھندنوں والا سرخ ریشمی ازار بند'' تھا لیکن جب عصمتوں کی حرمت کا پاس نہیں رہتا ہے تو بلی کے بچوں کو بلا کھا جاتا ہے،

کتیا کے بچوں کو زہر دے کر مارا جاتا ہے۔ مگر کتیوں اور بلیوں کا جھاڑیوں کے پیچھے بچے دینا بند نہیں ہو جاتا ہے۔ بدعادت مرغیاں انڈے دیتی ہیں۔ مرنا مارنا معمول بن جاتا ہے ۔ سپاہی قانون کی پاسداری کے لئے متعین ہوتے ہیں۔ یہ سپاہی اپنی وردیوں پر پھندنے لگا کے آئے تھے یعنی پھندنوں کو گرنے سے بچانا تھا لیکن صبح ہوتے ہوتے ان کی وردیوں کے پھندنے بھی گرا دیئے جاتے ہیں۔ ان کو زہر دے کر ان کا نام و نشان تک ختم کر دیا جاتا ہے۔ پھر دوبارہ سپاہیوں کا آنا ممکن نہ ہو سکا۔ ایک گرتے ہوئے معاشرے کی بدحالی کا اس سے بہتر کیا نقشہ ہو سکتا ہے۔

اخلاقی گراوٹ کو جس علامتی اسلوب میں پیش کیا گیا ہے اس کی یہ خوبصورت مثال ہے:

> ''ایک دن اس نے اپنی دو نارنگیاں نکال کے آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اس کے پیچھے ہو کے اس نے ان کو دیکھا مگر وہ نظر نہ آئیں۔ اس نے سوچا اس کی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی ہیں مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں اور اس نے ریشمی کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھ دیں۔
>
> اب کتے بھونکنے لگے۔ نارنگیاں فرش پر لڑھکنے لگیں، کوٹھی کے ہر فرش پر اچھلیں، ہر کمرے میں کودیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے باغوں میں بھاگنے دوڑنے لگیں۔ کتے ان سے کھیلتے اور آپس میں لڑتے جھگڑتے رہتے''۔

معاشرہ بُرا نہیں ہوتا ہے بلکہ اس کی بُری تشکیل کرنے والے بُرے ہوتے ہیں۔ فطری قوانین کے برعکس جب بے جا مادی، نفسانی اور غیر متمدن خواہشات کی عمل آوری اور تکمیل زندگی کا شعار بن جاتی ہے تو اسفلیت کے تمام حربے نمود کر جاتے ہیں۔ ''کوٹھی سے ملحقہ وسیع و عریض باغ'' معصوم معاشرے کا اشارہ ہے لیکن اس میں جو فضا پروان چڑھ جاتی ہے وہ کتوں، بلیوں اور بدعادت مرغیوں کی گندی حرکتوں اور قتل و خون ریزی کی

داستان مرقوم کر جاتی ہے۔

پھندنے کی بے نام عورت اسی ماحول کی پروردہ ہے۔اس کی ماں' اس کا باپ' بھائی' اس کی بیوی (بھابی) بھاوج' سہیلی گھر کی ملازمہ سب رشتوں میں بندھنے کے باوجود جنسی تلذذ کے دوسرے راستے تلاش کرتے ہیں۔ بے نام عورت جس کے حوالے سے پورا افسانہ بیان کیا گیا۔ایک علامت کے(اس معاشرے کے علامت)طور پر راوی کی توجہ کا مرکز بنی ہوئی ہے۔کسی بھی افسانے میں جب کردار علامت کے طور پر اُبھرتا ہے تو بسا اوقات اس میں راوی کی آواز کا عمل دخل بہت زیادہ دیکھنے کو ملتا ہے اور کردار کا ایکشن براہ راست سامنے آنے کی بجائے راوی کے ذریعے Focalise ہوتا ہے۔ پھندنے میں صرف ایک مقام وہ بھی تقریباً افسانے کے اختتام پر جہاں عورت کا یہ ایک مکالمہ پیش کیا گیا:

''وہ اس کے پیچھے بھاگی چیختی پکارتی''،''ٹھہرو......ٹھہر......میں تم سے کچھ کہوں گی ......ٹھہرو''

افسانہ اس کے بعد پھر راوی کے ذریعے بڑھتا ہوا اختتام کو پہنچتا ہے۔ پھندنوں والا ازار بند اس عورت کے ذہن میں ایک ایسی گرہ لگا چکا تھا کہ جس کے خوف سے اس کا پورا وجود دہل چکا تھا۔کسی آدمی نے نوجوان ملازمہ کے گلے میں پھندنوں والا ازار بند اس طرح کسا تھا کہ اس کی آنکھیں باہر نکل آئیں تھیں۔ یہ دیکھ کر بے نام عورت بے ہوش ہوگئی۔ چنانچہ پھندنوں والا ازار بند نما گلوبند جس کو اس نے برش سے بنایا تھا۔ اس کے خاتمے کا سبب بنتا ہے۔شراب میں دھت اس عورت کی ذہنی حالت یہاں تک پہنچ چکی تھی کہ اپنے ہی برش سے بنایا ہوا ازار بند نما گلوبند اس کے گلے کے اندر دھنستا جا رہا تھا اور اس کی رگیں پھوٹ جاتی ہیں جو وجودی دنیا اور انسانی کاوشوں سے ممکن نہیں ہے جیسے قوم لوط سنگ ریزوں سے فنا ہو جاتی ہے یہ تعلیق بالمحال ہے۔ادبی جمالیات کا تقاضا یہ

ہے کہ کسی بھی ادبی متن میں مرکزی یا سامنے والے مفہوم سے احتراز کر کے مجہول تعبیر تک رسائی حاصل کی جائے۔ ادب کا مطالعہ غالبؔ کے الفاظ میں ''اندیشہ ہائے دور دراز'' کے مماثل ہے۔ غالبؔ نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے:

آگہی، دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

پھندنے کا مطالعہ اس لئے لاحاصل قرار دیا گیا ہے کہ اس کی کہانی اور بیان میں چونکہ کوئی Cohesion نہیں ہے۔ اس لئے کسی مرکزی مدعا تک پہنچنا سعی بے کار ہے۔ بے نام عورت جس معاشرے کی نمائندگی کرتی ہے یا جس معاشرے کی علامت کے طور پر اُبھرتی ہے، اس میں جو انتشار اور بدنظمی جنسی ابتری کی وجہ سے اپنے انتہا کو پہنچ چکی تھی اس کا عکس پھندنے کے متن میں بھی نظر آتا ہے:

''اس کے دودھ اُبلے ہوئے تھے جو آہستہ آہستہ ٹھنڈے ہو گئے...... اس کے دودھ ٹھنڈے تھے جو آہستہ آہستہ ابلنے لگے، آخر دونوں دودھ ہل ہل کر گنگنے ہو گئے اور کھٹی سی بن گئی''۔

ماہرین اسلوبیات اس بات کو خاص اہمیت دیتے ہیں کہ متن کے اندر جو تناؤ اور کشمکش ہوتی ہے اور پھر قاری جب اس متن کے قریب آتا ہے تو اس کی اپنی آئیڈیالوجی بھی تفہیم متن میں مخل ہوتی ہے اس طرح تناتنی کی ایک عجیب صورت حال کا پیدا ہو جانا لازمی ہے۔

بیسویں صدی کے آخر اور اکیسویں صدی کے آغاز میں Reception Theory نے نہ صرف ادبی تھیوری کو بہت متاثر کیا بلکہ اسلوبیات بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکی۔ اس کے تحت متن کے اندر جو ترجیحات اور تعصّبات موجود ہوتے ہیں ان کو قاری کس طرح پڑھتا سمجھتا اور ادراک کرتا ہے اور متن بھی قاری کو کس طرح پڑھتا

ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ قاری کس طرح متن کی تشکیل کرتا ہے اور متن قاری کو کس طرح متشکل کرتا ہے۔ یہ معاملہ دوطرفہ ہے۔ پھندنے کا یہ اقتباس دیکھئے:

''اس کے عروسی لباس کا ڈیزائن بھی اس نے تیار کیا تھا۔ اس نے اس کی ہزاروں سمتیں پیدا کر دی تھیں۔ عین سامنے سے دیکھو تو وہ مختلف قسم کے ازار بندوں کا بنڈل معلوم ہوتی ہے۔ ذرا ادھر ہٹ جاؤ تو پھلوں کی ٹوکری تھی۔ ایک طرف ہٹ جاؤ تو کھڑکی پر پڑا ہوا پھلکاری کا پردہ۔ عقب میں چلے جاؤ تو کچلے ہوئے تربوزوں کا ڈھیر......ذرا زاویہ بدل کر دیکھو تو ٹماٹو ساس سے بھرا ہوا مرتبان۔ اوپر سے دیکھو تو میراجی کی مبہم شاعری''

4......مجالست(Collocation):

عام گفتگو میں زبان کے استعمال کا ایک بڑا حصہ اندازے(Guess) کے مطابق انجام دیا جاتا ہے۔ مثلاً جب دو افراد ایک دوسرے کے بہت قریب ہوتے ہیں تو مختلف سوچ اور مختلف اندازِ فکر رکھنے کے باوجود انہیں معلوم ہوتا ہے کہ مختلف موقعوں پر وہ ایک دوسرے سے کیا کہنا چاہتے ہیں۔ وہ کبھی کبھی زبان کھولے بغیر اشاروں میں کہہ دیتے ہیں اور دوسرا بغیر کسی ذہنی مشقت یا یوں کہیے بغیر کسی توجہ کے بات سمجھ لیتا ہے۔ عام گفتگو کی زبان کی ساخت بھی کچھ اسی طرح کی ہے۔ کسی بھی سچویشن میں شامل فرد یا افراد عموماً اس بات کا اندازہ لگا لیتے ہیں کہ بولنے والا کا اگلا لفظ یا اگلے الفاظ کیا ہو سکتے ہیں کیونکہ ان کے ذہنوں میں لفظوں کا جو عام ذخیرہ ہوتا ہے وہ عموماً ایک ہی نوعیت کا ہوتا ہے یہاں تک کہ زبان خود بتا دیتی ہے کہ دوسرا لفظ یا دوسرے الفاظ کیا ہوں گے یا کیا ہو سکتے ہیں۔ مثلاً

میں جب وہاں پہنچا تو وہاں ایک شور......(برپا تھا)

میں جب وہاں پہنچا تو وہاں ایک طوفان......(مچا تھا/کھڑا تھا)

میں نے پردہ ہٹایا اور اندر.....(داخل ہوا/آیا)

کبھی کبھی کیا بسا اوقات بہت سے الفاظ کے وقوع ہونے کے زیادہ امکانات ہوتے ہیں مثلاً

اس نے میرا ہاتھ.....(پکڑ لیا' جھٹک دیا' تھام لیا' چوم لیا' ہاتھ میں لیا' اپنے گال پر رکھا' اپنے سینے پر رکھا' اپنے سر پر رکھ لیا' روک لیا وغیرہ)

یہ امکانات کہیں کہیں سینکڑوں تک پہنچ سکتے ہیں۔ان کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ممکن الوقع (Collocation) ہیں۔کبھی کبھی ایسے الفاظ کو بھی ایک دوسرے کے ساتھ بٹھایا جاتا ہے جن کی طرف ذہن نہیں جاتا ہے لیکن ان کو قبول کرنے میں کسی قسم کی نامانوسیت بھی محسوس نہیں ہوتی ہے کیونکہ ان میں معنوی ہم آہنگی ہوتی ہے مثلاً

''زینت نے میری طرف بالکل معصوم کبوتری کی طرح دیکھا'' معصوم کے ساتھ' انداز یا طریقے'' کی طرف ذہن جا سکتا ہے یا جاتا ہے لیکن کبوتری کی طرف نہیں جا سکتا ہے تاہم معنوی مناسبت ہونے کے ناطے غیر یگانگت کا احساس نہیں گزرتا ہے۔

اقبالؔ کی ایک نظم کے یہ دو مصرعے دیکھئے:

نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے
مزا تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی
کٹی ہے رات تو ہنگامہ گستری میں تری
سحر قریب ہے' اللہ کا نام لے ساقی

نشہ پلا کے گرنا' گرتوں کو سنبھالنا' رات کا ہنگامہ گستری میں کٹنا' سحر کا قریب ہونا ہماری سوچ اور عام مشاہدات میں کسی قسم کا خلل نہیں ڈالتے ہیں۔اس کے برعکس اقبالؔ کا یہ شعر ملاحظہ کیجئے:

میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں

چھپ کے انسانوں سے مانند سحر روتا ہوں

☆

خاموش ہو گیا ہے تارِ ربابِ ہستی
ہے میرے آئینے میں تصویرِ خوابِ ہستی

ان اشعار میں الفاظ کا جو انتخاب ہے اور اس انتخاب کو جس طرح ایک دوسرے کے قریب رکھا گیا ہے وہ ضرور ہماری سوچ اور ہمارے مشاہدے کو متحرک کرتے ہیں۔ شعری متن کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ اس میں الفاظ کا انتخاب اور ترتیب متوقع خطوط پر نہیں ہوتی ہے۔ چاند کی کھیتی میں گوہر بونا یا تارِ ربابِ ہستی قاری کی روایتی شناسائی اور زبان سے متعلق اس کے متوقع امکانات سے بالکل میل نہیں کھاتے ہیں۔ اس لئے مشاہدے اور تجربے کی ندرت اس کے لئے تحیر کی فضا پیدا کرتے ہیں۔ اس کو لسانیات کی اصطلاح میں مجالست تضاد Collocation Clash کہتے ہیں۔ آیئے اس کو ذرا اور تفصیل سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔

لسانیات کے بنیاد گزار ایف۔ دی۔ سوسیر کے نظریہ لسان کے کئی خاص پہلو ہیں جو ایک دوسرے سے مضبوطی سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس کی لسانیاتی تحقیق کا اساسی پہلو جو اس کو روایتی فکر سے الگ کرتا ہے وہ ساخت سے متعلق اس کا ایک معروضی اور غیر مبہم نظریہ ہے۔ اس نظریئے کی رو سے زبان الفاظ کا کوئی ذخیرہ نہیں ہے جس میں ہر لفظ کا اپنا ایک وجود ہے بلکہ زبان کی ہر اکائی چاہے وہ صوت ہے صوت رکن ہے مارفیم ہے یا لفظ ہے اس کی شناخت دوسری اکائیوں کے ساتھ اس کے رشتے اور اختلاف کی بنیاد پر قائم ہے۔ رشتہ اور اختلاف ہی زبان کے وجود میں رہنے کا جواز فراہم کرتے ہیں اور یہ انسانی ذہن کی دو عملی کارکردگیوں سے بھی عین مطابقت رکھتے ہیں۔

سوسیر کے مطابق جملہ الفاظ یا نشانات کی ایک ترتیب کا نام ہے جس میں ہر لفظ

کسی نہ کسی طرح کلہم معنی کا حصہ ہے یعنی ترتیب کا ہر لفظ اپنے اپنے طور پر معنی کے اضافے کا سبب ہے۔مثلاً یہ ایک آسان جملہ ہے:۔''میں نے کھانا کھایا''

اس میں چار الفاظ ایک ترتیب میں رکھے گئے ہیں اور اس ترتیب کی وجہ سے ان میں ایک رشتہ بھی قائم ہو گیا۔ ہر لفظ کا جملے کی ساخت کے اعتبار سے ایک خاص کردار یا تفاعل بھی مقرر ہو گیا۔مثلاً میں فاعل' نے قواعدی معنی میں' کھانا مفعول اور کھایا فعل۔ معیاری اردو کے اعتبار سے 'نے' اسم کے بعد یعنی Post Position میں ہے (دکنی اردو میں ''نے'' کو حذف کیا جاتا ہے) ایک جملے کی ساخت کے اعتبار سے ان الفاظ میں جو رشتہ قائم ہو گیا ہے اس کو سوسیر نے افقی (Syntagmatic) کا نام دیا ہے۔تاہم یہ الفاظ ایک اور رشتے سے بھی منسلک ہیں جس کو عمودی (Paradigmatic) کہتے ہیں۔ سوسیر نے اس کو (Associative) کہا ہے۔عمودی رشتہ وہ خاص رشتہ ہے جو ترتیب میں شامل الفاظ کا ان الفاظ کے ساتھ ہے جو شامل نہیں ہیں لیکن قواعدی اور ترتیبی اعتبار سے ان کی جگہ پر استعمال ہو سکتے ہیں یا ہوتے ہیں مثلاً تم نے' اس نے' رحیم نے' کس نے' آپ نے' انہوں نے' سیب کھایا' چاول کھایا' گوشت کھایا یا پھر روٹی کھائی' سبزی کھائی یا چائے پی' پانی پیا وغیرہ وغیرہ۔افقی رشتہ حاضر کا ہے جبکہ عمودی رشتہ غائب کا ہے۔افقی رشتہ ساخت قائم کرتا ہے جبکہ عمودی رشتہ ذخیرۂ الفاظ سے انتخاب کا رشتہ ہے اسی لئے اس کو Chain اور Choice بھی کہا گیا ہے۔اس سے سوسیر نے یہ نتیجہ بھی نکالا کہ الفاظ کا اپنے طور پر کوئی معنی نہیں ہے بلکہ ان کا معنی زبان کا نظام مرتب کرتا ہے۔انگریزی کا ایک مشہور جملہ ہے A word is known by the company it keeps افقی سطح پر الفاظ چونکہ ساخت کو ظاہر کرتے ہیں اس لئے اس کے اصول بہت ہی محدود ہوتے ہیں۔(ایک جملے سے تشکیلی اعتبار سے بہت سے جملے بنائے جاسکتے ہیں) (نوم چامسکی) تاہم افقی سطح پر پھر بھی لفظوں کا وقوع ساخت کے مطابق محدود ہوتا ہے۔اس کے برعکس

عمودی سطح پر الفاظ چونکہ زبان کے کلہم ذخیرے سے برآمد ہوتے ہیں اس لئے نہ ان کی تعداد مقرر ہے اور نہ ان کی کسی ترتیب کا تعین کیا جاسکتا ہے۔عمودی الفاظ کے درمیان چونکہ معمولی اختلاف ہوتے ہیں اس لئے یہی اختلافات زبان کی تشکیل میں کام کرتے ہیں مثلاً میں اور تم دونوں شخصی ضمائر ہیں' دونوں واحد ہیں' دونوں جاندار ہیں' دونوں انسان ہیں' دونوں مکانی اور زمانی اعتبار سے ایک دوسرے کے نزدیک ہیں لیکن ایک واحد متکلم ہے اور دوسرا واحد مخاطب ہے اور یہی ایک فرق زبان کے نظام کے مطابق معنی اور تفاعل کی رو سے ان کو ایک دوسرے سے الگ کردیتا ہے اس لئے لفظوں کا خود سے کوئی معنی نہیں ہے۔سوسیر کا مشہور قول ہے:

In language there are only differences no positive terms.

یہ خیال اپنے زمانے میں نہ صرف نیا اور انوکھا تھا بلکہ یہ بعد میں بھی بہت ہی دوررس اثرات کا حامل ثابت ہوا۔ چنانچہ پس ساختیات کی ساری بحث اور تھیوری اسی ایک نقطے کے اردگرد گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔پس ساختیات کے ماہرین نے سوسیر اور ساختیات کی حدبندیوں کا انکشاف بھی سوسیر کے اسی خیال کی روشنی میں کیا۔سوسیر کے مطالعے کا سارا زور زبان کی ساخت پر مرکوز رہا ہے اس لئے معنی کی طرف وہ اپنی توجہ منعطف نہیں کرسکا اور نہ معنی کے مطالعے کے کسی خاص طریقے کو رواج دے سکا۔ یہاں تک کہ نوم چامسکی بھی 1957ء کے ماڈل میں معنیات کو جگہ نہیں دے سکا۔ یہ 1965ء میں شائع شدہ ان کی کتاب Aspects of the Theory of Syntax ہے جس میں اس نے زبان کے تجزیے میں معنی کو لازمی جز قرار دیا لیکن حالیہ برسوں میں Pragmatics کے فروغ کے تحت اسلوبیات سوسیر اور چامسکی کے نظریات سے کافی آگے نکل چکی ہے اور ماہرین لسانیات کو اس بات کے دریافت کرنے میں زیادہ وقت نہیں لگا کہ معنی کوئی وحدانی چیز نہیں ہے اور نہ اس کی کوئی حتمی اور پائیدار

حیثیت ہے۔ یہ قارئین کی علم وآگہی اور تفہیمی صلاحیتوں کی مرہون منت ہے۔اس کے علاوہ کثیرالابعاد سیاق کے ساتھ ساتھ اس میں ان حالات کا بھی عمل دخل ہے جن میں اس کی قرأت کی جاتی ہے۔

سوسیر نے افقی اور عمودی رشتوں پر بات کرتے ہوئے اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔اس کی طرف اوپر ایک ہلکا حوالہ بھی دیا گیا:

> "Whereas a syntagm immediately suggests an order of succession and a fixed number of elements, terms in an associative family occur neither in fixed numbers nor in a definite order".

اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ زبان کی ساخت جتنی مضبوط اور چست ہوتی ہے استعمال میں اتنی ڈھیلی اور لچکیلی ہوتی ہے۔ زبان کا استعمال بالخصوص ادبی استعمال زبان کے اسی لچکیلی کردار کا مرہون منت ہے۔ چونکہ یہ ان کا موضوع نہیں تھا اس لئے اس کے مضمرات کی طرف ان کی نگاہیں نہیں جاسکیں۔اوپر مجالست تضاد کے بارے میں جو مختصر بات ہوئی وہ بھی بنیادی طور پر زبان کے اسی کردار کو اُجاگر کرتا ہے۔

مجالست میں لفظوں کے امکانی وقوع کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے۔ یہ لفظوں کے استعمال کا روزمرہ دستور ہے مثلاً تہوار منایا جاتا ہے' تقریب' محفل یا اجلاس منعقد کیا جاتا ہے' موسلادار بارش ہوتی ہے۔اسی طرح سے بدمعاشوں کی ٹولی ہوتی ہے' پرندوں کا جھنڈ ہوتا ہے' مویشیوں کا ریوڑ ہوتا ہے' لوگوں کی بھیڑ ہوتی ہے یا ہجوم ہوتا ہے' طالب علموں کی جماعت ہوتی ہے' نمازیوں کی صف ہوتی ہے یعنی افقی سطح پر لفظوں کا وقوع اندازہ اور قیاس کے مطابق ہوتا ہے۔کبھی کبھی دو لفظوں کے درمیان کوئی معنوی مناسبت نہیں ہوتی ہے لیکن ان کی مجالست Collocation مانوس ہوتی ہے مثلاً جادو کا یا بازار کا

کوئی رنگ نہیں ہوتا ہے لیکن ہم کالا جادو اور کالا بازار کہتے ہیں۔اسی طرح جھوٹ کا بھی کوئی رنگ نہیں ہوتا ہے لیکن ہم سفید جھوٹ بولتے ہیں۔محاورہ بھی اسی ذیل میں آتا ہے۔ یہ حقیقی معنوں کی بجائے مجازی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں محاورے اور روزمرہ پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔گھوڑے سے سوار کو اُتارنا' کھونٹی سے کپڑا اتارنا' کوٹھے پر سے پلنگ اتارنا ان پر محاورے کے معنی صادق نہیں آتے ہیں۔ان میں اتارنا اپنے حقیقی معنوں میں مستعمل ہے جبکہ نقشہ اتارنا' نقل اتارنا' دل سے اُتارنا' دل میں اُتارنا' ہاتھ اُتارنا وغیرہ محاورے ہیں کیونکہ ان میں ''اتارنا'' مجازی معنوں میں آیا ہے۔اسی طرح روٹی کھانا' دوا کھانا وغیرہ محاورہ نہیں ہے بلکہ غم کھانا' قسم کھانا' پچھاڑیں کھانا' ٹھوکر کھانا محاورے ہیں۔ان میں کوئی تبدیلی بھی ممکن نہیں۔اس کے برعکس غم پینا' قسم پینا صحیح نہیں ہیں۔یہاں پر مقدمہ شعر و شاعری سے ایک طویل اقتباس کا حوالہ دینا نامناسب نہیں ہوگا:

''نظم ہو یا نثر' دونوں میں روزمرہ کی پابندی' جہاں تک ممکن ہو' نہایت ضروری ہے مگر محاورے کا ایسا حال نہیں ہے۔محاورہ اگر عمدہ طور سے باندھا جائے تو بلاشبہ پست شعر کو بلند اور بلند کو بلندتر کر دیتا ہے لیکن ہر شعر میں محاورے کا باندھنا ضروری نہیں بلکہ ممکن ہے کہ شعر بغیر محاورے کے بھی فصاحت و بلاغت کے اعلیٰ درجے پر واقع ہو اور ممکن ہے کہ ایک پست اور ادنیٰ درجے کے شعر میں بے تمیزی سے کوئی لطیف و پاکیزہ محاورہ رکھ دیا گیا ہو۔خواجہ محمد وزیر کا شعر ہے:

گوہرِ اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آج کل دامنِ دولت ہے ہمارا دامن

اس شعر میں کوئی محاورہ نہیں باندھا گیا باوجود اس کے شعر تعریف کے قابل ہے
دوسری جگہ یہی شاعر کہتا ہے

اُس کا خط دیکھتے ہیں جب صیاد
طوطے ہاتھوں کے اُڑا کرتے ہیں

اس شعر میں نہ کوئی خوبی ہے نہ مضمون ہے۔صرف ایک محاورہ بندھا ہے اور وہ بھی روزمرہ کے خلاف یعنی اُڑ جاتے ہیں کی جگہ ''اُڑا کرتے ہیں'' محاورے کو شعر میں ایسا جاننا چاہیئے جیسے تناسبِ اعضا۔بدنِ انسان میں جس طرح بغیر تناسبِ اعضا کے کسی خاص عضو کی خوبصورتی سے حسن بشری کامل نہیں سمجھا جا سکتا' اسی طرح بغیر روزمرہ کی پابندی کے'محض محاورات کے جاوبے جا رکھ دینے سے شعر میں کچھ خوبی پیدا نہیں ہو سکتی۔

شعر کی معنوی خوبی کا اندازہ اہل زبان اور غیر اہلِ زبان دونوں کر سکتے ہیں لیکن لفظی خوبیوں کا اندازہ کرنا صرف اہلِ زبان کا حصہ ہے۔اہلِ زبان عموماً اس شعر کو زیادہ پسند کرتے ہیں جس میں روزمرہ کا لحاظ کیا گیا ہو اور اگر روزمرہ کے ساتھ محاورے کی چاشنی بھی ہو تو وہ ان کو اور بھی زیادہ مزہ دیتی ہے مگر عوام اور خواص کی پسند میں بہت بڑا فرق ہے۔عوام محاورے یا روزمرہ کے ہر شعر کو سن کر سر دھننے لگتے ہیں اگر چہ شعر کا مضمون کیسا ہی مبتذل یا رکیک اور سبک ہو اور اگر چہ محاورہ کیسا ہی بے سلیقگی سے باندھا گیا ہو۔اس کی وجہ یہ ہے کہ جن اسلوبوں میں وہ ایک دوسرے سے بات چیت کرتے ہیں' جب انہی اسلوبوں میں وزن کی کھپاوٹ اور قافیوں کا تناسب دیکھتے ہیں اور معمولی بات چیت کو شعر کے سانچے میں ڈھالا ہوا پاتے ہیں تو ان کو ایک نوع کا تعجب اور تعجب کے ساتھ خوشی پیدا ہوتی ہے۔مگر خواص کی پسند اور تعجب کے لئے صرف روزمرہ کا' وزن کے سانچے میں ڈھال دینا کافی نہیں ہے۔ان کے نزدیک محض تک بندی اور معمولی بات چیت کو موزوں کر دینا کوئی تعجب خیز بات نہیں ہے۔ہاں اگر وہ دیکھتے ہیں کہ ایک سنجیدہ مضمون' معمولی روزمرہ میں کمال خوبی اور صفائی اور بے تکلفی سے ادا کیا گیا ہے' تو بلاشبہ ان کو بے انتہا تعجب اور حیرت ہوتی ہے کیونکہ فن شعر میں اور خاص کر اردو زبان میں کوئی بات اس

سے زیادہ مشکل نہیں کہ عمدہ مضمون معمولی بول چال اور روزمرہ میں پورا پورا ادا ہو جائے جن لوگوں نے روزمرہ کی پابندی کو سب چیزوں سے مقدم سمجھا ہے ان کو بھی جب نکتہ چینی کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے تو جابہ جا فروگزاشتیں اور کسریں نظر آتی ہیں۔ پس جب کوئی شعر باوجود مضمون کی متانت اور سنجیدگی کے، روزمرہ اور محاورے میں بھی پورا اتر جائے تو لامحالہ اس سے ہر صاحب ذوق کو تعجب ہوتا ہے مثلاً میر انشاء اللہ خان، اس بات کو کہ افسردگی کے عالم میں خوشی اور عیش عشرت کی چھیڑ چھاڑ سخت ناگوار گزرتی ہے۔ اس طرح بیان کرتے ہیں:

نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری، راہ لگ اپنی
تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں، یاں بیزار بیٹھے ہیں

یا مثلاً مرزا غالبؔ اتنے بڑے مضمون کو (کہ میں جو معشوق کے مکان پر پہنچا تو اول خاموش کھڑا رہا۔ پاسباں نے سائل سمجھ کر کچھ نہ کہا جب معشوق کے دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق ہوا اور صبر کی طاقت نہ رہی تو پاسبان کے قدموں پر گر پڑا۔ اب اس نے جانا کہ اس کا مطلب کچھ اور ہے۔ اس نے میرے ساتھ وہ سلوک کیا کہ ناگفتہ بہ ہے)

دو مصرعوں میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا، مری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

مثلاً مرزا غالبؔ کہتے ہیں

رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے

قاعدہ ہے کہ جب تک انسان عشق و محبت چھپاتا ہے اس کو ہر ایک بات کا پاس ولحاظ رہتا ہے لیکن جب راز فاش ہو جاتا ہے تو پھر اس کو کسی سے شرم اور حجاب نہیں رہتا

ہے۔اس شعر میں یہی مضمون ادا کیا گیا ہے۔دھویا جانا' بے حیا اور بے لحاظ ہو جانے کو کہتے ہیں اور پاک،آزاد اور شہدے کو کہتے ہیں۔رونے کے لئے دھویا جانا اور دھوئے جانے کے لئے پاک ہونا،باوجود اتنی لفظی مناسبتوں اور محاورے کی نشست اور روزمرہ کی صفائی کے،مضمون پورا پورا ہو گیا اور کوئی بات ان نیچرل نہیں ہے۔یا مثلاً مومن خان کہتے ہیں:

کل تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

آنکھیں چرانا' اغماض و بے توجہی کرنا' کھویا جانا' شرمندہ اور کھسیانا ہونا' پا جانا' سمجھ جانا یا تاڑ جانا' معنی ظاہر ہیں۔اس شعر کا مضمون بھی بالکل نیچرل ہے اور محاورات کی نشست اور روزمرہ کی صفائی قابل تعریف ہے اگرچہ اس کا ماخذ مرزا غالب کا یہ شعر ہے:

گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے

مگر مومن کے ہاں زیادہ صفائی سے بندھا ہے......

الغرض' روزمرہ کی پابندی تمام اصناف سخن میں عموماً اور غزل میں خصوصاً جہاں تک ہو سکے ضروری چیز ہے اور محاورہ بھی بہ شرط کہ سلیقے سے باندھا جائے' شعر کا زیور ہے''۔

افقی سطح پر محاوروں کی لفظی مجالست مقرر ہوتی ہے اور ان کی پابندی لازمی ہے۔ ایک مشاق شاعر ہی محاوروں کو سلیقے سے استعمال کر سکتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ بیشتر شاعروں کے ہاں محاوروں کا تخلیقی اور اختراعی استعمال نظر نہیں آتا ہے۔میر کے ہاں محاوروں کے استعمال کا تنوع جگہ جگہ نظر آتا ہے۔چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

عشق کی سوزش نے دل میں کچھ نہ چھوڑا کیا کہیں

لگ اٹھی آگ نا گاہی کہ گھر سب پھُک گیا

☆

جب تک کڑی اُٹھائی گئی ہم کڑے رہے
ایک ایک سخت بات پہ برسوں اڑے رہے

☆

دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا
رات کو سینہ بہت کوٹا گیا

☆

دو دن سے کچھ بنی تھی سو پھر شب بگڑ گئی
صحبت ہماری یار سے بے ڈھب بگڑ گئی

☆

ساعدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیئے
بھولے اس کے قول وقسم پر ہائے خیالِ خام کیا
ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا، اعجاز کیا، جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

ناصؔر کاظمی کے یہاں بھی اس طرح کی مثالیں ملتی ہیں:

دھوپ نکلی دن سہانے ہو گئے
چاند کے سب رنگ پھیکے ہو گئے
کیا تماشا ہے کہ بے ایام گُل
ٹہنیوں کے ہاتھ پیلے ہو گئے
آنچ کھا کھا کر صدائے رنگ کی

تتلیوں کے پر سنہرے ہو گئے
اس قدر رویا ہوں تیری یاد میں
آئینے آنکھوں کے دھندلے ہو گئے

محاوروں کی لفظی نشست سے چھیڑ چھاڑ کرنا عام شاعروں کے بس میں نہیں ہے۔ محاوروں کو توڑنا تو درکناران میں لفظوں کی مقرر جگہ کو تبدیل کرنا بھی عام شاعروں سے عموماً ممکن نہیں ہو پاتا ہے۔ مقدمہ شعروشاعری سے ماخوذ اقتباس بالا میں حالؔی نے ایک مثال پیش کی ہے جس میں شاعر نے محاورے کو توڑنے کی کوشش کی تھی اس نے ہاتھوں کے طوطے اڑ جانے کے بجائے طوطے اڑا کرتے ہیں کا استعمال کیا ہے۔ نتیجہ سامنے ہے کہ شعر میں کوئی خوبی پیدا نہیں ہوسکی ہے۔

غالبؔ نے افقی سطح پر محاروں کی لفظی نشستوں میں ہیر پھیر کرنے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ کچھ مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں لیکن جہاں تک میرا خیال ہے محاوروں سے توڑ پھوڑ کی حد تک نہیں جا سکے ہیں۔ درج بالا ناصرؔ کاظمی کے ایک شعر میں اس طرح کی ایک کامیاب کوشش ضرور کی گئی ہے جس میں ہاتھ پیلے کرنے کے بجائے ہاتھ پیلے ہونا کا استعمال کیا گیا ہے۔

غالبؔ کے چند اشعار جن میں محاوروں کے لفظی مجالست کو تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش ملتی ہیں:

مُند گئیں، کھولتے ہی کھولتے آنکھیں، غالبؔ
یار لائے مری بالیں پہ اُسے، پر کس وقت

☆

چشمِ ما روشن! کہ اس بے درد کا دل شاد ہے
دیدۂ پر خوں ہمارا، ساغر سرشار دوست

☆

دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

☆

آئینہ دیکھ، اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

☆

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

مجالست تضاد میں ایسے دو یا دو سے زیادہ الفاظ کو ساتھ بٹھایا جاتا ہے جن کے ایک ساتھ وقوع ہونے کے دور دور تک امکانات نہیں ہوتے ہیں۔ اس سے نہ صرف معنیاتی ابہام کو تقویت حاصل ہوتی ہے بلکہ قرأت کے دوران جمالیاتی مسرت اور بصیرت کا ادراک بھی ہوتا ہے۔

غالبؔ کے یہ اشعار دیکھئے:

دلِ حسرت زدہ تھا مائدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بہ قدرِ لب و دنداں نکلا

☆

نازشِ ایامِ خاکستر نشینی، کیا کہوں
پہلوئے اندیشۂ وقفِ بسترِ سنجاب تھا
بس کہ ہوں غالبؔ! اسیری میں آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

☆

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دودِ شمعِ کُشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست

غالبؔ کی شاعری میں ایسی ترکیبوں کی مثالیں کثرت سے دستیاب ہیں جن میں ایسے دو یا دو سے زیادہ الفاظ کو ایک دوسرے کی رفاقت میں بٹھایا گیا ہے جن کا روایتی طور پر آپس میں کوئی جوڑ موجود نہیں ہے۔ مثلاً

ذوقِ کاوشِ ناخن، تاراجِ کاوشِ غم ہجراں، گزرگاہ خیال، جوہرِ اندیشۂ دامِ شنیدن، آئینہ بے مہری قاتل، حریفِ دمِ افعی، سرپنجۂ مژگانِ آہو، عرضِ ستم ہائے جدائی، وغیرہ۔ شاعری میں لفظوں کی ترتیب اور ان کا انتخاب مجالست تضاد کا ذریعہ بن جاتے ہیں اور یوں نامانوسیت Defamiliarization اور تعلیق بالمحال جس کا ذکر اوپر ہوا، کی تخلیق کا باعث بنتے ہیں۔ غالبؔ کی شاعری سے یہ دو مثالیں پیش ہیں:

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بار ہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا
عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

غالبؔ کی شاعری اور اردو شاعری سے لاتعداد مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

5...... منتقلی یا عبوریت (Transitivity):

روایتی گرائمر میں ہم نے فعل لازم اور فعل متعدی کے بارے میں پڑھا ہے۔ فعل لازم میں فاعل اور فعل ہوتا ہے مثلاً وہ سو گیا جبکہ فعل متعدی میں فاعل مفعول اور فعل ہوتا ہے مثلاً اُس نے کھانا کھایا۔ انگریزی میں فعل متعدی کو Transitive اور فعل لازم کو Intransitive کہتے ہیں۔ Transitivity میں عمل کی منتقلی ہوتی ہے مثلاً جب ہم

کہتے ہیں کہ اُس نے کھانا کھایا تو اس میں ایکشن فاعل (Agent) سے مفعول (Patient) پر منتقل ہوتا ہے۔ ایجنٹ نے کوئی کام کیا لیکن اسے جو متاثر ہوا یا جس پر ایکشن واقع ہوا وہ مفعول یا Patient ہے۔ Intrasitivity میں منتقلی کا عمل نہیں مثلاً وہ ہنسا' یا وہ ڈر گیا۔ Transitivity میں عمل جتنا شدید ہوگا اتنی ہی اس میں زیادہ Transitivity ہوگی مثلاً اگر ہم یہ کہیں گے کہ رحیم نے شیر کو مارا۔ اس میں شیر کی زندگی گئی اور وہ حد سے زیادہ متاثر ہوا۔ اس لئے اس میں Transitivity کی شدت بہ نسبت رحیم نے شیر کو ٹھوکر ماری سے زیادہ ہے۔ رحیم نے شیر کو ٹھوکر ماری، میں Transitivity زیادہ ہے بہ نسبت رحیم نے شیر کا پیچھا کیا۔ ماہرین اسلوبیات نے اس پر خاص کام کیا تاہم ابھی تک اس کے ادبی امکانات پوری طرح اُجاگر نہیں ہوئے ہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے فکشن کی تفہیم وتدریس میں اس طریقہ مطالعہ سے کافی مفید نتائج سامنے آئے ہیں۔

فکشن میں کہانی پن کا مدار چونکہ عمل یا ایکشن کے کرگزرنے سے متعلق ہوتا ہے اس لئے کہانی کو متحرک رکھنے، چلانے اور آگے بڑھانے کے لئے ایسے جملوں اور فقروں کی اہمیت ہے جن سے کہانی ایک پڑاؤ سے گزر کر دوسرے پڑاؤ یا ایک کردار سے دوسرے کردار تک منتقل ہوتی ہے۔ اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ کہانی پن بسا اوقات ایسے جملوں سے تشکیل پاتا ہے جو Transitivity سے عبارت ہیں۔

فکشن میں کہانی بیان کرنے کے دو خاص اہم طریقوں کا ایک ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ دونوں کا یکے بعد دیگرے استعمال پلاٹ کی چستی اور بنت کے لئے ناگزیر ہے۔ ایک کا نام ڈرامائیت (Mimetic) اور دوسرا منظریت (Diegetic) ہے۔ ڈرامائیت میں کہانی حرکت کرتی نظر آتی ہے اور تجسس کو زیادہ گہرا کر دیتی ہے۔ قاری چیزوں کو توجہ کے ساتھ دیکھتا ہے' سنتا ہے اور محسوس کرتا ہے۔ اس کے سامنے جیسے اسٹیج پر سب کچھ دکھ رہا ہے۔ اس میں راست مکالمے بھی نظر آتے ہیں۔ اس کی بجائے منظریت

میں نسبتاً آہستگی ہوتی ہے۔اس میں ایک بڑے کینواس کومختصر الفاظ میں پکڑنے کی کوشش ہوتی ہے۔ایک پورے منظر کو اصل واقعے کے ساتھ جوڑا جاتا ہے اوراس کے متعلق صرف ضروری تفصیل فراہم کی جاتی ہے۔مثلاً منٹو کے افسانے ''کھول دو'' کا ابتدائیہ دیکھ لیجئے:

''امرتسر سے اسپیشل ٹرین دو پہر کے دو بجے چلی اور آٹھ گھنٹوں کے بعد مغل پور پہنچی۔راستے میں کئی آدمی مارے گئے۔متعدد زخمی ہوئے اور کچھ ادھر ادھر بھٹک گئے''۔

مختصر الفاظ میں ایک پورا منظر پیش کیا گیا ہے۔دو پہر سے پہلے کیا تھا' آٹھ گھنٹوں میں کیا ہوا' راستے میں آدمی کیسے مارے گئے' کیسے لوگ زخمی ہوئے' کچھ لوگ کیسے ادھر اُدھر بھٹک گئے،ان سے کوئی غرض نہیں۔اس کے بعد ایک کردار سراج الدین سامنے آتا ہے اوراس کی ذہنی حالت بتائی جاتی ہے۔اس کو جب ہوش آتا ہے تو کہانی کی ڈرامائیت شروع ہوجاتی ہے:

''......لوٹ' آگ' بھاگم بھاگ' اسٹیشن' گولیاں' رات اور سکینہ! سراج الدین ایک دم کھڑا ہو گیا اور پاگلوں کی طرح اس نے اپنے چاروں طرف پھیلے ہوئے انسانوں کے سمندر کو کھنگالنا شروع کیا۔

پورے تین گھنٹے وہ سکینہ سکینہ پکارتا کیمپ کی خاک چھانتا رہا مگر اسے اپنی جوان اکلوتی بیٹی کا کوئی پتہ نہیں چلا۔چاروں طرف ایک دھاندلی سی مچی تھی......''

یہ حصہ ایکشن سے بھرا ہوا ہے اور ایکشن آنکھوں کے سامنے ہو رہا ہے اس لئے ایسے جملوں کا استعمال کیا گیا ہے جن میں حدرجہ Transitivity ہے۔

جب دو یا دو سے زیادہ کردار کسی ایکشن میں شامل ہوتے ہیں اور ان میں راست مکالمہ بھی ہو تو Transitivity اور شدید ہو جاتی ہے۔منٹو کے ہی ایک افسانے کے بیچ کا ایک حصہ ملاحظہ کیجئے جو منظریت سے شروع ہوتا ہے اور ڈرامائیت کی طرف بڑھتا ہے۔ Transitivity اس وقت زیادہ متاثر کرتی ہے جب رام لال کا کردار

سامنے آتا ہے۔:

''اس وقت سوگندھی تھکی ماندی سو رہی تھی، بجلی کا قمقمہ جسے آف کرنا وہ بھول گئی تھی۔اس کے سر پر لٹک رہا تھا۔اس کی تیز روشنی اس کی مندی ہوئی آنکھوں کے ساتھ ٹکرا رہی تھی مگر وہ گہری نیند سو رہی تھی۔

دروازے پر دستک ہوئی......رات کے دو بجے کون آیا تھا......

دروازے پر دستک ہوئی۔سوگندھی بستر پر سے اُٹھی، سر درد کے مارے پھٹا جا رہا تھا۔گھڑے سے پانی کا ایک ڈونگا نکال کر اس نے دروازے کا پٹ تھوڑا سا کھولا۔

اور کہا ''رام لال''؟

رام لال جو باہر دستک دیتے دیتے تھک گیا تھا۔بھنا کر کہنے لگا'' تجھے سانپ سونگھ گیا تھا یا کیا ہو گیا تھا۔ایک کارک (گھنٹے) سے باہر کھڑا دروازہ کھٹکھٹا رہا ہوں۔کیا مر گئی تھی؟......پھر آواز دبا کر اس نے ہولے سے کہا'' اندر کوئی ہے تو نہیں؟

جب سوگندھی نے کہا''نہیں''......تو رام لال کی آواز پھر اونچی ہو گئی'' تو دروازہ کیوں نہیں کھولتی؟......بھئی حد ہو گئی۔کیا نیند پائی ہے۔یوں ایک ایک چھوکری اتارنے میں دو دو گھنٹے سر کھپانا پڑے تو میں اپنا دھندا کر چکا......اب تو میرا منہ کیا دیکھتی ہے، جھٹ پٹ یہ دھوتی اتار کر وہ پھولوں والی ساڑھی پہن۔پاؤڈر واوڈر لگا اور چل میرے ساتھ......باہر موٹر میں ایک سیٹھ بیٹھے انتظار کر رہا ہے۔چل چل ایک دم جلدی کر......''

یہ سین رام لال اور سوگندھی کے مکالموں سے آگے بڑھتا ہے پھر Diegetic پیرایہ شروع ہوتا ہے

''ساڑھے سات روپے کا سودا تھا، سوگندھی اس حالت میں جب کہ اس کے سر میں شدت کا درد ہو رہا تھا۔کبھی قبول نہ کرتی مگر اسے روپیوں کی ضرورت تھی......''

یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیئے کہ کہانی میں جو جملے اور حصے شدید Transitivity کے حامل ہوتے ہیں وہ کہانی کے پیش منظر کے طور پر کام کرتے ہیں۔

ناول گئودان کا ابتدائیہ بھی دیکھ لیجیئے جو Mimetic mode میں ہے جس میں ناول کے دونوں مرکزی کردار سامنے آتے ہیں۔ان کے ان ابتدائی مکالموں سے ہی ان کی بے بسی اور بے چارگی عیاں ہو جاتی ہے اور پورے ناول کے مجموعی منظر نامے کو سمجھاتے ہیں۔ ناول نگار نے ناول کا آغاز ہی ہوری اور دھنیا کے کرداروں سے کیا ہے۔ یہاں تک کہ ناول کے ایک اور اہم کردار گوبر کو بھی متعارف کیا ہے اور ناول کی ڈرامائیت اور Transitivity کا احساس بنیادی کرداروں کے راست مکالموں سے ظاہر ہے۔ہوری رام' بیل' چارہ پانی' بیوی دھنیا' اوکھ گوڑنا' لاٹھی' گوبر سے ہاتھ لت پت ہونا وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو ناول کے شروع میں ہی ایک خاص فضا کو قائم کرتے ہیں۔ہوری محض چالیس سال کا ایک کسان ہے لیکن اسے لاٹھی کی ضرورت ہے۔

''ہوری رام نے دونوں بیلوں کو چارہ پانی دے کر اپنی بیوی دھنیا سے کہا

''گوبر کو اوکھ گوڑنے بھیج دینا' میں نہ جانے کب لوٹوں' ذرا میری لاٹھی دے دینا''

دھنیا کے دونوں ہاتھ گوبر سے لت پت ہو رہے تھے' اُپلے پاتھ کر آئی تھی بولی

''ارے سربت پانی تو کرلو'ایسی جلدی کیا ہے''؟

ہوری نے اپنے جھرّی پڑے ماتھے کو سکڑ کر کہا'' تجھے سربت پانی کی پڑی ہے' مجھے یہ پھکر ہے کہ دیر ہو گئی تو مالک سے بھینٹ نہ ہوگی اسنان دھیان کرنے لگیں گے تو پہروں بیٹھے بیت جائے گا''

''اسی لئے تو کہتی ہوں کہ کچھ جل پانی کرلو اور آج نہ جاؤ گے تو کون ہرج ہو جائے گا' ابھی تو پرسوں گئے تھے''

''تو جو بات سمجھتی نہیں اس میں کیوں ٹانگ اڑاتی ہے؟ میری لاٹھی دے دے

اور اپنا کام دیکھ۔ یہ اسی ملتے جلتے رہنے کا تو پھل ہے کہ اب تک جان بچی ہے'
نہیں تو کہیں پتہ بھی نہ لگتا...... کدھر گئے' گاؤں میں اتنے آدمی تو ہیں کس کی
بے دخلی نہیں ہوئی ؟ کس پر کڑکی (قرقی) نہیں آئی ؟ جب دوسروں کے پاؤں
تلے اپنی گردن دبی ہوئی ہے تو ان کو سہلانے ہی میں بھلائی ہے'

اس کے بعد ناول کا ایک بڑا حصہ Diegetic موڈ میں ہے اور پھر Mimetic موڈ دونوں کے سہارے ناول آگے بڑھتا ہے ورنہ محض ایک موڈ کے استعمال سے کہانی یا تو بہت طویل ہو سکتی ہے یا پھر بہت مختصر۔

ماہرین اسلوبیات نے ایسے کئی متغیرات (Variables) کا ذکر کیا ہے جو فکشن اسلوب میں عبوریت (Transitivity) کو کم یا زیادہ گہرا بنا دیتے ہیں۔

1۔ جب کسی ایکشن میں ایک سے زیادہ کردار شامل ہوتے ہیں چونکہ ایک کردار کے ہوتے ہوئے ایکشن کی تبدیلی ممکن نہیں ہے اس لئے اس میں Transitivity کے کم امکانات ہیں۔ دو کرداروں میں تبدیلی عمل ہوتا ہے اس لئے Transitivity زیادہ شدید ہوتی ہے۔

2۔ جب کسی کام کی انجام دہی میں ایک کردار شامل ہوتا ہے تو وہ ایکشن Transitivity کے اعتبار سے زیادہ اہم ہوتا ہے بہ نسبت اس کے جس میں محض کسی حالت یا کیفیت کا بیان ہوتا ہے ۔ مثلاً آج موسم اچھا ہے۔ اس بیان میں Transitivity نفی کے برابر ہے بہ نسبت اس کے کہ رشید کو یہ کام نہیں کرنا چاہیئے تھا۔

3۔ایکشن کی تکمیلیت میں Transitivity زیادہ ہے۔ بہ نسبت اس کے اگر ایکشن جاری ہے مثلاً وہ اس کے ساتھ عشق کر چکا ہے۔ بجائے اس کے وہ اس کے ساتھ عشق کر رہا ہے۔

4۔ کسی ایک پل یا موقعے پر اگر کوئی ایکشن ہوتا ہے بہ نسبت ایکشن ہو رہا ہو

مثلاً وہ ڈوب گیا/ وہ ڈوب رہا ہے۔

5۔ جب کوئی ایکشن قصداً اور ارادے کے ساتھ انجام دیا جائے بہ نسبت جو اچانک ہو جائے مثلاً اس نے پیالہ توڑ دیا اور پیالہ گر کر ٹوٹ گیا۔

6۔ ایکشن ہو گیا بہ نسبت نہیں ہو گیا۔ مثلاً اس نے اس کو مارا/نہیں مارا

7۔ افسانوی دنیا میں پیش کیا گیا واقعہ اگر اصل دنیا میں ہوتا ہے اور وہ اگر اصلی دنیا سے گہری مطابقت رکھتا ہے تو اس میں Transitivity زیادہ ہے بہ نسبت اس کے جس کے واقع ہونے کے دور دور تک امکانات نہیں ہیں۔

8۔ ایک کردار جب کوئی ایکشن خود اپنا چہرہ دکھا کے کرتا ہے بہ نسبت اس کے کسی دوسرے سے کرواتا ہے۔

9۔ جب ایکشن یا ایجنٹ اپنا کام پورا کرے بہ نسبت اس کے کام پورا نہ ہو جائے مثلاً اس نے پورا گلاس خالی کر دیا۔ بجائے اس نے گلاس کا کچھ حصہ پی لیا۔

گئودان کا یہ مکالمہ دیکھئے:

''دھنیا نے بہت متفکر ہو کر کہا'' کالک جو لگنی تھی وہ لگ گئی۔ وہ تو اب جیتے جی نہیں چھوٹ سکتی، گوبر نے ناؤ ڈُبا دی''۔

10۔ عام کے بجائے جو ذات سے متعلق ہے اس میں انفراد کی اہمیت ہے اسی لئے عموماً نام کے ساتھ اس کا ذکر آتا ہے مثلاً ''ہوری کی وہ عارضی مسکراہٹ حقیقت کی اس آنچ میں گویا جھلس گئی۔ لاٹھی سنبھالتا ہوا بولا'' ساٹھے تک پہنچنے کی نوبت نہ آنے پائے گی دھنیا! اس کے پہلے ہی چل دیں گے''

فکشن میں پیش کی گئی کہانیاں حالات و کیفیات سے متعلق نہیں ہوتیں بلکہ یہ عمل یا ایکشن سے معمور ہوتی ہیں۔ یہ ایکشن بھی حادثاتی یا اتفاقی نہیں ہوتے ہیں بلکہ دانستہ اور ارادتاً واقع ہوتے ہیں۔ اس لئے فطری طور پر کہانی کا اصل وصف ایکشن ہے۔

آیئے اب عبوریت Transitivity کے ایک اور ماڈل پر بات کریں۔ زندگی میں ہم جن جسمانی، ذہنی، نفسیاتی، ادراکی، بیوہاری (برتاؤ سے متعلق) وغیرہ تجربات سے گزرتے ہیں زبان کے لسانی وسائل ہمیں اس قابل بناتے ہیں کہ ہم ان کا مختلف پیرائیوں میں موثر طور سے اظہار کرسکیں۔ ان کے اظہار کا ایک ذریعہ عبوریت کا لسانی نظام ہے۔ عبوریت کا یہ نظام روایتی گرائمر کے تصور عبوریت سے مختلف ہے جہاں اس کا تعلق محض فعل اور مفعول سے ہے۔ یہاں پر اس کا اطلاق ان جملوں، فقروں اور عمل کے ان وسیلوں سے ہے جن سے معنی کی ترسیل ممکن ہوتی ہے۔ عبوریت کے تین اہم عناصر تشکیلی ہیں لیکن ان میں اہم اور اساسی عنصر عمل یا پروسیس ہے جو فعل (Verb) سے بنتا ہے۔ دیگر دو عناصر اسم (اسمی فقرہ) اور متعلق فعل وحرف جار سے ہے۔ پروسیس سے وابستہ اسمی فقرہ مشمول کرداروں سے تشکیل پاتا ہے جبکہ متعلق فعل پروسیس سے وابستہ حالات (Circumstances) سے ہے مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ:

اس نے رشوت کے پیسے سے گاڑی خرید لی۔

اس میں خرید لی پروسیس ہے ''اس'' اسم یا کردار (Agent یا Actor) ہے اور رشوت کے پیسے سے Circumstances ہیں۔

زندگی کے گوناگوں تجربات کو زبان کا لسانی نظام کس طرح الگ الگ طریقوں سے پیش کرتا ہے ماہرین لسانیات نے اس کو Transitivity کے تحت کچھ خاص اقسام میں تقسیم کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ تقسیم مطلق نہیں بلکہ ایک دوسرے سے بہت حد تک جڑی ہوئی ہے تاہم یہ تقسیم تفہیم کی آسانی کی خاطر ضروری ہے۔

عبوریت سے متعلق اوپر والی بحث میں ہم نے دیکھ لیا کہ اس میں ایک ایجنٹ یا ایکٹر (Subject) ایک پروسیس (Verb) اور ایک منزل یا ہدف (Patient) یا مفعول ہے ہم نے یہ بھی دیکھ لیا کہ Intransitivity میں منزل یا ہدف نہیں ہوتا ہے۔

اوپر یہ دومثالیں دی گئیں تھیں

1۔وہ سو گیا (Intrasitive)

2۔اس نے کھانا کھایا (Transitive)

پہلی مثال میں کوئی مفعول یا ہدف نہیں ہے جبکہ دوسری میں کھانا ہدف ہے یا Patient ہے یعنی جس پر ایکشن واقع ہوتا ہے ۔ اس کو مادی عمل Material Process کا نام دیا گیا ہے یعنی اس میں کچھ کرنے یا کچھ کرگزرنے کا تصور موجود ہے۔ کہیں ہدف ہے اور کہیں نہیں ہے اور کہیں پوشیدہ ہے۔اس اعتبار سے دیکھا جائے تو منٹو کے افسانے ''ٹھنڈا گوشت'' کی مجموعی فضا مادی عمل کے تحت سمجھی جا سکتی ہے۔

پورا افسانہ ایکشن سے معمور (Action Packed) ہے اور مادی یا جسمانی حرکتوں سے آگے بڑھتا ہے اور اختتام کو پہنچتا ہے۔یہ حرکتیں کہیں ہدف حصول ہیں اور کہیں نہیں ہیں۔ ہوٹل کے کمرے میں داخل ہوا' کلونت کور پلنگ پر سے اُٹھی۔ دروازے کی چٹخنی بند کر دی' پلنگ پر آلتی پالتی مار کر بیٹھ گئی' کرپان لئے ایک کونے میں کھڑا تھا' دونوں ٹانگیں پلنگ سے نیچے لٹکا کر انہیں ہلانے لگی۔اس کے ہاتھ جو کرپان تھامے ہوئے تھے' کلونت کور چھلک پڑی' خشک ہونٹوں پر زبان پھیری' دانتوں سے کاٹنے لگی وغیرہ وغیرہ تمام ایکشنز کا تعلق جسمانی (Physical) اور مادی دنیا سے ہے۔اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ افسانے کا Sub-text نفسیاتی صدمے اور نفسیاتی ہار کا مظہر ہے۔اس لئے کہ کلونت کور کی کوششوں اور خود ایشر سنگھ کی اپنی شعوری کوششوں کے باوجود وہ اس صدمے سے ابھر نہیں پاتا ہے۔لیکن پورا افسانہ ظاہری سطح پر Material Action سے بھرپور ہے۔تن کی بھوک' لالچ' خودغرضی' بے وفائی' اسفل خواہشات اور لوٹ مار وغیرہ بے مقصد زندگی کو پیش کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ افسانے کے اکثر جملے معفول سے خالی Objectless ہیں (یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ Transitivity کے اس ماڈل

میں مفعول قواعدی اعتبار کی بجائے معنیاتی لحاظ سے اہم ہے)۔

مادی عمل کے برعکس ذہنی عمل (Mental Process) کا تعلق حسیات (عناصر خمسہ) سے ہے۔ یہ طبیعی دنیا کی بجائے حسی تجربات کی دنیا سے متعلق ہے۔اس میں ایجنٹ یا ایکٹر محاس (Sensor) بن جاتا ہے ۔ جب کہ مفعول مظہر (Phenomenon) کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔فعل پروسیس ہی رہتا ہے مثلاً

<u>وہ</u>	<u>اس کی ہر بات کو</u>	<u>سمجھ گیا</u>	
محاس	مظہر	فعل	(سوچ،ادراک)
<u>اس نے</u>	<u>سارا منظر</u>	<u>دیکھ لیا</u>	
محاس	مظہر	فعل	(مشاہدہ)
<u>اس نے</u>	<u>میری بات</u>	<u>کاٹ لی</u>	
محاس	مظہر	فعل	(ردِعمل)

ذہنی عمل، کا تعلق جیسا کہ اس کے نام سے ہی ظاہر ہے،انسانی شعور سے ہے۔

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو منٹو کا افسانہ ''سڑک کے کنارے'' شعوری تاثرات اور کیفیات پر مبنی ہے جب کہ ''ٹھنڈا گوشت'' ظاہری اسباب کی عکاسی کرتا ہے۔

''لیکن یہ...... یہ نقش قدم کس کا ہے...... جو میرے پیٹ کی گہرائیوں میں تڑپ رہا ہے۔کیا یہ میرا جانا پہچانا نہیں...... میں اسے کھرچ دوں گی...... اسے مٹا دوں گی۔ یہ سولی ہے۔پھوڑا ہے بہت خوف ناک پھوڑا۔

لیکن مجھے کیوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ پھاہا ہے...... پھاہا ہے تو کس زخم کا:''

جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا کہ یہ تقسیم (مادی، شعوری وغیرہ) مطلق نہیں بلکہ عارضی ہے۔یہ صرف افسانے یا فکشن کی دوسری اصناف کی عمومی فضا کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

تیسری تقسیم بیوہاری عمل (Behavioural Process) کی ہے۔ یہ

جسمانی اور ذہنی عملوں کے درمیان مشترک ہے۔ یا یوں کہیئے کہ یہ دونوں کے درمیان اتصال کا عمل ہے۔ یہ اس وجہ سے بھی ہے کہ برتاؤ جسمانی اور ذہنی دونوں نوعیّتوں پر منحصر ہے۔اس عمل میں ایکٹر اور محاس ''برتاؤ کرنے والا'' (Behaver) بن جاتا ہے اور مظہر (Phenomenon) سبب یا وجہ (Circumstances) بن جاتا ہے مثلاً

<u>وہ</u>	<u>میری باتیں سنتے سنتے خاموش ہو گیا</u>	
برتاؤ کرنے والا	وجہ/سبب	پروسیس
<u>اس کے</u>	<u>پاؤں ہر وقت کھڑا رہنے سے</u>	<u>سوج گئے تھے</u>
برتاؤ کرنے والا	وجہ/سبب	پروسیس

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو منٹو کا افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کی عام کیفیت بیوہاری ہے۔

''ہر وقت کھڑا رہنے سے اس کے پاؤں سوج گئے۔ پنڈلیاں بھی پھول گئی تھیں مگر اس جسمانی تکلیف کے باوجود لیٹ کر آرام نہیں کرتا تھا۔ ہندوستان پاکستان اور پاگلوں کے تبادلے کے متعلق جب کبھی پاگل خانے میں گفتگو ہوتی تھی تو وہ غور سے سنتا تھا۔کوئی اس سے پوچھتا کہ اس کا کیا خیال ہے'تو بڑی سنجیدگی سے جواب دیتا'' اوپڑی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی پاکستان گورنمنٹ''

''بشن سنگھ نے فضل دین کو ایک نظر دیکھا اور کچھ بڑبڑانے لگا۔ فضل دین نے آگے بڑھ کر اس کے کندھے پر ہاتھ رکھا۔ میں بہت دنوں سے سوچ رہا تھا کہ تم سے ملوں لیکن فرصت ہی نہ ملی ......تمہارے سب آدمی خیریت سے ہندوستان چلے گئے تھے......مجھ سے جتنی مدد ہو سکی میں نے کی......تمہاری بیٹی روپ کور......''
وہ کچھ کہتے کہتے رُک گیا......بشن سنگھ کچھ یاد کرنے لگا۔

”بیٹی روپ کور“

فضل دین نے رک رک کر کہا ”ہاں......وہ......وہ بھی ٹھیک ٹھاک ہے۔ان کے ساتھ ہی چلی گئی تھی“

بشن سنگھ خاموش رہا۔

چوتھی قسم کلماتی اظہار (Verbalization) ہے۔اس میں ایکٹر یا محاس متکلم کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور جہاں تک بات پہنچائی جائے وہ مخاطب ہے اور جو پہنچایا جائے وہ کلمات (Verbiage) بن جاتا ہے۔مخاطب کی شرط ہر وقت ضروری بھی نہیں ہے۔

<u>پولیس مین</u>	<u>کی آواز گرجی</u>	<u>”اے۔کدھر جارہا ہے“</u>
متکلم	پروسیس	کلمات

کبھی کبھی متکلم بھی حذف کیا جاتا ہے۔

<u>اشتہار میں گھر میں رہنے کے لئے</u>	<u>کہا گیا ہے</u>
کلمات	پروسیس

فکشن میں یہ صورت عموماً اس وقت تک پیدا ہوتی ہے جب دو یا دو سے زیادہ کردار محوِ گفتگو ہوتے ہیں۔

پانچویں قسم نسبتی عمل کی ہے۔اس کی تفہیم تھوڑی سی دقت کا باعث ہوسکتی ہے۔اس میں دو چیزوں یا اکائیوں کے درمیان تعلق کا اظہار دیکھا جاتا ہے۔یہ رشتے متنوع ہوتے ہیں۔سب کی تفصیل بیان کرنا یا ان کا محض اظہار کرنا بھی مشکل ہے تاہم تین طرح کے رشتوں کی طرف اشارہ کرنا ناموزوں نہیں رہے گا۔ایک رشتہ برابری کا ہے مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں؛

غالبؔ اردو کے ایک بڑے شاعر ہیں اور

اردو کے ایک بڑے شاعر غالبؔ ہیں

ان دو جملوں میں رشتہ برابری اور قریبی ہے لیکن ہو بہو نہیں ہے۔ بات آگے صاف ہو جائے گی۔

دوسرا رشتہ تصرف (Possessive) کا ہے مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں

غالبؔ کا ایک خاص انداز بیان ہے　　　　اور

غالبؔ اردو کے ایک منفرد انداز کے شاعر ہیں

تیسرا رشتہ واقعاتی (Circumstantial) ہے مثلاً

پوری اردو شاعری کی تاریخ میں غالبؔ جیسا شاعر ابھی تک پیدا نہیں ہو سکا

اور اردو کا پورا شعری سفر غالبؔ جیسے شاعر سے محروم ہے۔

اس پانچویں قسم کی ہر مثال میں غالبؔ کی حیثیت شناخت شدہ کی ہے یعنی جس کی پہچان ہوئی ہے اور 'ہیں'، 'ہے'، 'ہوسکی' فعل کی حیثیت سے پروسیس ہیں اور بقیہ شناخت کار ہیں؛

<u>غالبؔ</u>	<u>کا ایک خاص انداز بیان</u>	<u>ہے</u>
شناخت شدہ	شناخت کار	پروسیس

<u>اردو کا پورا شعری</u> سفر	<u>غالبؔ جیسے</u>	<u>شاعر سے</u> محروم	<u>ہے</u>
شناخت کار	شناخت شدہ	شناخت کار	پروسیس

یہ بھی کہا جا سکتا ہے یہ غالبؔ کے بارے میں توصیفی کلمات ہیں۔

چھٹی قسم معروضی/حقیقی/ وجودی عمل Existential Process کی ہے۔ یہ ایک طرح سے مادی عمل ہے لیکن اس میں محض وجود کا ذکر ہوتا ہے مثلاً ہم یہ کہیں گے کہ ''ٹوٹ گیا'' جو ایک وجودی عمل ہے اور پروسیس کو ظاہر کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ یہ سوالات جڑے ہوئے ہیں جو سامنے نہیں ہیں۔ ایک یہ کہ کیا ٹوٹ گیا' دسرا یہ کہ کس نے توڑا' کیسے ٹوٹ گیا۔ غالبؔ کا ایک شعر ہے:

سر پھوڑنا وہ' غالبؔ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے' تری دیوار دیکھ کر

اس میں "یاد آ گیا" پروسیس ہے اور ایک وجود اور حقیقت کا اظہار ہے لیکن کیا یاد آ گیا "وہ سر پھوڑنا" کس کا 'غالبؔ شوریدہ حال کا'" "کیسے تیری دیوار دیکھ کر"

لیکن شاعری میں عموماً سوالیہ کلمات کے جواب نہیں ہوتے ہیں۔ ان کو خالی چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ان کی حرکت پروسیس کے ارگرد قائم رہتی ہے۔ دیوان غالبؔ کا پہلا ہی شعر دیکھ لیجئے

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس بات کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے کہ فعل یا پروسیس کو حذف بھی کر دیا جاتا ہے لیکن اس کی موجودگی محذوف (Dummy) کی صورت میں قائم رہتی ہے۔ اس لئے کہ پروسیس اور اسم کی موجودگی ضروری ہے مثلاً اقبالؔ کے یہ دو اشعار دیکھئے۔ پہلے میں پروسیس/فعل "ہے" غائب ہے اور دوسرے میں اسم محذوف ہے

1۔

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں

2۔

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

یہاں پر ایک ناول کا ایک حصہ پیش کیا جاتا ہے جس میں نوجوان لڑکے اور لڑکی کی ملاقات ہے۔ اس میں کچھ الفاظ حذف کئے گئے ہیں لیکن ان سے پورے سین پر کوئی

فرق نہیں پڑتا ہے:

''اپنے پچھواڑے ملوں گی''

''اور جو نہ ملیں''

''تو لوٹ آنا''

''تو پھر نہ آؤں گا''

''آنا پڑے گا' ہاں''

''بجن دو کہ ملوں گی''

''بجن نہیں دیتی''

''تو نہیں آتا ہوں''

''میری بلا سے''

پال سیمپسن (Paul Simpson) نے اپنی کتاب (Stylistics) میں ان تمام پروسیس کو ایک شکل میں اس طرح پیش کیا ہے

مادی

بیوہاری طبیعی معروضی/حقیقی

دنیا

ذہنی شعوری تجریدی نسبتی

کلماتی

اس شکل کی روشنی میں غالبؔ کے اس شعر کو دیکھئے:

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا

کریدتے ہو جواب راکھ جستجو کیا ہے؟

جلا ہے جسم جہاں	مادی
جل گیا ہوگا	ذہنی
کرید تے ہو	بیوہاری
اب راکھ	معروضی/حقیقی
دل بھی	نسبتی
جستجو کیا ہے	کلماتی

فکشن اور Transitivity کے سلسلے میں بات کرتے ہوئے اس امر کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ کردار نگاری اور Transitivity کا آپس میں ایک گہرا تعلق ہے۔ چونکہ کہانی کی حرکت کا مدار کردار یا کرداروں پر ہوتا ہے اس لئے کہانی کی نمو پذیری کے ساتھ ساتھ نہ صرف کردار کا بلکہ بیانیہ کا بھی ایک Transitivity Profile قائم ہو جاتا ہے جس کی شناخت کرنا ایک ایسے اوسط قاری کے لئے بھی آسان ہو جاتا ہے جس نے اس کہانی کو محض ایک یا دو بار ہی پڑھا ہو۔ اردو ادب کے کسی بھی ایسے سنجیدہ طالب علم کے لئے درج ذیل ٹکڑوں یا اقتباسات کی پہچان کرنا کسی بھی طرح بھی مشکل نہیں ہوگا جس نے ایک یا دو بار ہی ان متون کو ان کے سیاق کے ساتھ پڑھا ہو۔

1۔ ''مقدس ماں کنواری تھی! یہ سوچ کر اُسے ہنسی آئی' اور وہ خود بھی تو کنواری تھی' اگر خدا نہ کرے بیٹھے بٹھائے خدا باپ اُس کے یہاں بھی ایسا ہی بھولا بھالا مُنّا سا یسوع پیدا کر دے تو وہ کیا کرے۔ یقیناً اماں تو اس کے لئے دودھ دیں گی نہیں اور کپڑے تو خیر وہ پرانے کرتوں کے بنا لے گی مگر پھر اُسے یاد آیا کہ جب اس کے دھوبی کی لڑکی کے ہاں ایسا ہی منّا پیدا ہو گیا تھا تو سب نے کیسی تھڑی تھڑی کی تھی''۔

2۔ ''تمہاری اکل تو گھاس کھا گئی ہے۔ اس کی چھتی تو یہاں بیٹھی ہے وہ بھاگ کے جائے کہاں؛ یہیں کہیں چھپا بیٹھا ہوگا۔ دودھ تھوڑے ہی پیتا ہے کہ کھو جائے گا۔

مجھے تو اس کل مہی کی چنتا ہے کہ اسے کیا کروں۔ اپنے گھر میں تو چھن بھر نہ رہنے دوں گی۔ جس دن گائے لانے گیا ہے اسی دن سے دونوں میں تاک جھانک ہونے لگی ہے۔ پیٹ نہ رہتا تو ابھی بات نہ کھلتی مگر پیٹ رہ گیا تو لگی گھبرانے' کہنے لگی کہ کہیں بھاگ چلو'۔

3۔''اندرونی جیب میں ایک بڑا سوراخ ہو گیا تھا۔ نقلی ریشم کو ٹڈیاں چاٹ گئی تھیں۔ جیب میں ہاتھ ڈالنے پر اس جگہ جہاں مرانجا اینڈ کمپنی کا لیبل لگا ہوا تھا۔ میرا ہاتھ باہر نکل آیا نوٹ وہیں سے باہر گر گیا ہوگا۔

ایک لمحے یوں دکھائی دینے لگا جیسے کوئی بھولی سی بھیڑ اپنی خوبصورت' ملائم سی اون اتر جانے پر دکھائی دینے لگتی ہے۔

حلوائی بھانپ گیا' خود ہی بولا

''کوئی بات نہیں بابو جی...... پیسے کل آجائیں گے''

میں کچھ نہ بولا...... کچھ بول ہی نہ سکا''

مندرجہ بالا اقتباسات کے سرسری مطالعے سے ہی یہ عیاں ہوا کہ پہلا اقتباس ناول ٹیڑھی لکیر' دوسرا گئو دان اور تیسرا راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ ''گرم کوٹ'' سے ماخوذ ہے۔ اس کا یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ قاری ناول یا افسانے کی ہر سطر یا ہر پیرا گراف یا ہر منظر کو پہچان سکتا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ناول یا افسانے کا اور اس میں شامل اہم کرداروں کا مخصوص Profile قائم ہو جاتا ہے جس کے شناختی نقوش قاری کے ذہنی ذخیرے میں محفوظ رہتے ہیں۔ یہ محض افسانے یا ناول سے ہی مختص نہیں ہے بلکہ کسی بھی خاص بیانیہ یا arrative یا Discourse کی بابت بھی صحیح ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھئے:

''میں نے کہا'' آپ ذرا باہر تشریف لائیے۔ آپ جیسے خدارسیدہ بزرگ کے گھر میں وضو کئے بغیر کیسے داخل ہو سکتا ہوں''

باہر تشریف لائے تو میں نے وہ اوزاران کی خدمت میں پیش کیا جو انہوں نے بائیسکل کے ساتھ ہی مفت مجھ کو عنایت فرمایا تھا اور کہا؛

''مرزا صاحب آپ ہی اس اوزار سے شوق فرمایا کیجئے۔ میں اب اس سے بے نیاز ہو چکا ہوں''۔ (مرحوم کی یاد میں از پطرس بخاری)

ایک باہوش قاری مکالموں میں ہیر پھیر کو بھی بھانپ لیتا ہے مثلاً

الف......ا۔''تم جاتے کیوں نہیں ہو''موزیل کے لہجے میں چڑ چڑا پن تھا۔

2۔موزیل کے لہجے میں چڑ چڑا پن تھا''تم جاتے کیوں نہیں ہو''

ب......ا۔ترلوچن نے آہستہ سے کہا''اس کے ماں باپ بھی تو ہیں''

2۔''اس کے ماں باپ بھی تو ہیں''ترلوچن نے آہستہ کہا۔

ج......ا۔''جہنم میں جائیں وہ......تم اسے لے جاؤ''

2۔''تم اسے لے جاؤ......جہنم میں جائیں وہ''

افسانے کے اصل متن میں الف (1) ب(1) اور ج (1) ہیں نہ کہ الف (2) ب(2) اور ج (2) ہیں۔ حالانکہ الفاظ وہی ہیں محض مکالموں میں شامل دو ٹکڑوں کی ترتیب بدل دی گئی ہے۔ Transitivity کے بارے میں اتنی ساری جزویات (جو کسی طور پر مکمل نہیں) پیش کرنے کے بعد یہ سوال اُٹھایا جا سکتا ہے یا یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ آخر یہ ساری تفصیل دینے کی ضرورت کیا ہے۔ مختلف اقسام کی تفریق و تقسیم سے ادب کا مجموعی کردار مجروح ہوتا ہے۔ ہم ادب پڑھتے ہیں، اس سے محظوظ ہوتے ہیں، کچھ روشنی حاصل کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اور کیا چاہیئے۔

اس سلسلے میں یہ عرض کرنے کی ضرورت نہیں ہے کہ تقسیم اور تفریق ہی علم، تحقیق اور سائنس کو بنیاد فراہم کرتے ہیں اور مزید تفتیش کے لئے راستہ ہموار کرتے ہیں۔ ہَوا اور پانی انسانی زندگی کے لئے ناگزیر ہیں ان سے بہت سے مفید کام لئے جاتے

ہیں۔ ان کے بارے میں اتنا جان لینا کافی تھا۔ یہ جاننے کی کیا ضرورت تھی کہ ہوا مختلف گیسوں (Gases) کا مرکب ہے۔اس میں 78 فیصد نیٹروجن' 21 فیصد اوکسیجن اور 1 فیصد ارگن گیس ہوتا ہے۔ ہوا مختلف چھوٹے اور کم مقدار کے گیس مثلاً Carbon Dioxide, Methane, Helium, Hydrogen, Krypton, Neon, Ozone اور Xenon پر مشتمل ہوتا ہے۔اسی طرح صاف پانی ہیڈروجن اور اوکسیجن کا مرکب ہے۔ پانی کے ہر مالیکیول Molecule میں دو ہیڈروجن اٹم اور ایک آکسیجن اٹم ہوتا ہے اس لئے اس کو H_2O لکھا جاتا ہے۔

یونیورسٹی کی سطح پر ادب کی تحقیق و تدریس ایک اہم مضمون اور ڈسپلن کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ یہ آرام کُرسی والا مطالعہ نہیں رہا ہے بلکہ انتہائی ذہنی مشقت کا تقاضا کرتا ہے۔اس کے سنجیدہ مطالعے کے لئے کلچر' نفسیات' سماج' تاریخ' ادراکی سائنس وغیرہ سے گہری واقفیت کا ہونا لازمی ہو گیا ہے۔ادب کسی لیبارٹری سے کم نہیں ہے جہاں اس کی تفہیم کے لئے نئے نئے تحقیقی تجربوں کا انکشاف کرنا ضروری ہو گیا ہے۔

ادب چونکہ زبان سے مشکل ہوتا ہے اس لئے زبان کی نزاکتوں کا عرفان کئے بغیر ادب کی روح تک رسائی حاصل کرنا ممکن نہیں ہے۔زبان ایک انسانی وصف ہے۔ حیوانوں اور جانوروں کے ترسیلی نظاموں کے مقابلے میں انسانی ذریعۂ اظہار انتہائی پیچیدہ' اعلیٰ اور ارفع ہے۔ شاید اسی بنا پر مشہور ماہر لسانیات نوم چامسکی نے اس کو Species Specific کہا ہے اور اس کے مطالعے کو انسانی ذہن کی اعلیٰ ترین صلاحیتوں کے مطالعے کا مترادف قرار دیا ہے۔اپنی ایک کتاب Language and Mind میں لکھتے ہیں:

"When we study human language we are approaching what some might call the human

essence, the distinctive qualities of mind that are, so far we know, unique to man."

انسانی ذات سے زبان کی وابستگی اور مرکزیت کو تسلیم کئے بنا نہ زبان کی افادیت اور اہمیت آشکارا ہوگی اور نہ ادب کی قدر و قیمت کا احساس ہوگا۔ زبان کی تفہیم کی بدولت ہی ادب کی تحسین شناسی کا فریضہ انجام دیا جا سکتا ہے۔ ادراکی سائنس Cognitive Science نے زبان سے متعلق جو نئے نئے انکشافات کئے ہیں ان سے ادب کی بصیرت کو بھی عام کرنے میں مدد حاصل ہو رہی ہے۔ ایک چھوٹی سی مثال کے ذریعے سے بات واضح ہو سکتی ہے۔ مثلاً آپ اپنے کسی شناسائی سے دس ہزار روپے ادھار لینا چاہتے ہیں تو آپ کیا کرتے ہیں۔ اس کے لئے آپ کو پہلے کوئی طریقہ تلاش کرنا ہوگا۔ آپ کو موقع ڈھونڈنا ہوگا یا کوئی ایسی سچویشن ترتیب دینی ہوگی جس کے مطابق آپ اس منصوبے یا ارادے کو انجام دینے کی کوشش کریں گے۔ اس سچویشن میں آپ کو پیسوں کے لئے اپنے شناسا سے گزارش کرنی ہوگی یہ گزارش آپ دونوں کے درمیان رشتوں کی نوعیت پر منحصر ہوگی۔ آپ کی گزارش ایک لسانی پلان کے مطابق ہوگی جس میں لفظوں کی ترتیب اور انتخاب ہوگا۔ اس کے ساتھ ساتھ آپ کے لہجے کا اتار چڑھاؤ' آپ کا جذباتی برتاؤ اور گفتگو پر آپ کی پکڑ بھی شامل ہوگی۔ آپ کی گزارش کا ردعمل آپ کی سوچی سمجھی کلھم Strategy پر منحصر ہوگا۔

خارجی دنیا سے رشتہ رکھنے کے باوجود ادب کی اپنی الگ دنیا ہے۔ یہ فکشن کی دنیا ہے۔ ہر ادبی تحریر شعوری منصوبہ بندی (Conscious Planning) کے تحت انجام دی جاتی ہے۔ اس لئے ادبی تحریر کا ایک ایک لفظ ایک ایک اکائی اس کے مجموعی تفاعل اور تاثر میں شامل ہے۔ یہاں Producer اور Consumer کا کوئی قریبی رشتہ بھی نہیں۔ یہ رشتہ محض الفاظ کا ہے جو مختلف سیاسی' سماجی' معاشرتی' تہذیبی' مذہبی اور

ذہنی سیاق سے ماخوذ ہوتے ہیں، جو مجموعی تحریر یا متن کے پابند ہونے سے زیادہ آزاد ہوتے ہیں۔ ہمیں یہ بھی یاد رہنا چاہیئے کہ زبان کی قطعیت یا اکہریت جو عموماً عام تحریروں، سائنس، سماجی علوم، قانون وغیرہ سے منسوب ہے، شعوری ہوتی ہے۔ مشہور ماہر لسانیات اور نقاد باختن کا قول ہے:

"A unitary language is not something given but is always in essence posited - and at every moment of its linguistic life it is opposed to the realities of heteroglossia. But at the same time it makes its real presence felt as a force for overcoming this heteroglossia, imposing limits to it."

الفاظ ہمیشہ متحرک ہوتے ہیں۔ ان کے معنی میں کبھی ٹھہراؤ نہیں ہوتا ہے۔ غالبؔ کا ایک آسان سے شعر ہے:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

اس میں ''ہم'' ایک ذاتی ضمیر Personal Pronoun ہے۔ ''ہم کو'' اور ''ہماری'' Reflexive Pronoun ہیں۔ یعنی یہ واپس ''ہم'' کے معنی کو سمجھاتے ہیں۔ (یہاں اس سے بحث نہیں ہے کہ شاعری اور فکشن میں متکلم Third person ہوتا ہے) ''وہاں'' ایک ایسا مقام ہے جو نہ صرف غیر شناخت شدہ ہے بلکہ بہت دور بھی ہے یا پھر اگر نزدیک بھی ہے تو احاطۂ معلومات سے باہر ہے، جس کے بارے میں عام لوگوں کی بات بہت دور کی ہے۔ خود جس کو معلوم ہونا چاہیئے اس کو بھی پتہ نہیں ہے۔ ''بھی'' انہی لوگوں کی طرف اشارہ ہے۔ ''کچھ خبر نہیں'' Complete information Blockade کی طرف اشارہ ہے۔ ''آتی'' میں ترسیل، حرکت، گہما گہمی، سفر یا آنا جانا وغیرہ

شامل ہے۔انیسویں صدی کے ایک اردو شاعر کا یہ شعر اکیسویں صدی کی ایک بستی پر کتنا صادق آتا ہے جس کو کہ اگست 2019ء کو پوری دنیا سے کاٹ کر الگ تھلگ کر دیا گیا تھا۔

ادب مسرت کا ذریعہ ضرور ہے تاہم الفاظ کا صحیح انتخاب اور ان کی مناسب ترتیب تب حاصل ہوتی ہے جب لفظوں (چاہیئے موضوعاتی الفاظ ہوں یا قواعدی الفاظ) کی جدلیات پر توجہ منعطف ہو جائے۔

6......نقل صوت(Onomatopoeia):

ماہرین لسانیات نے زبان کی مجموعی ترکیب کاری (Design Features) کے تحت جن خصوصیات مثلاً ثنویت (Duality) تخلیقیت (Creativity) اخراجیت (Displacement) وغیرہ کا تذکرہ کیا ہے، وہاں ایک خصوصیت خود اختیاریت (Arbitrariness) کا بھی ذکر ملتا ہے۔اس کا مفہوم یہ ہے کہ لفظ اور معنی کے درمیان کوئی خلقی یا فطری رشتہ نہیں ہے۔یعنی لفظ کی مجموعی صوتی شکل اور اس معنی جس کی یہ صوتی شکل نمائندگی کرتی ہے' ان کے درمیان کوئی طبعی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ رسمی' روایتی یا مجموعی اتفاق رائے سے پیدا ہوا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ایک ہی شئے' مفہوم یا معنی یا تصور کے لئے مختلف زبانوں میں مختلف الفاظ ملتے ہیں مثلاً اردو کے لفظ ''کتا'' کے لئے فارسی میں سگ' عربی میں کلب' انگریزی میں Dog اور کشمیری میں ہُون' ہے اور اسی طرح دوسری زبانوں میں دوسرے الگ الگ الفاظ دستیاب ہیں۔کسی بھی زبان کی لفظیات کا عام دستور یہی ہے کہ جو چیز جس نام سے مشہور ہو گئی اس کے ساتھ اس کا رشتہ بھی قائم ہو گیا۔تاہم یہ بھی حقیقت ہے تقریباً ہر زبان میں ایک مٹھی بھر تعداد ایسی بھی ہوتی ہے جس کے سننے سے ہی ان کے معنی بھی سمجھ میں آتے ہیں۔مثلاً اردو میں میاؤں میاؤں' چوں چوں' بھوں بھوں' کائیں کائیں' کوکو' گڑگڑاہٹ' تھرتھراہٹ' تھرتھر وغیرہ وغیرہ۔حالانکہ یہ الفاظ بھی زبانوں میں الگ الگ ہیں۔اسی طرح کے

الفاظ کو صوتیاتی اور لسانیاتی اصطلاح میں Onomatoporia یا Sound Symbolism کہتے ہیں ۔عموماً بچوں کے لئے لکھی گئی نظموں میں اس طرح کے الفاظ بچوں کے اندر دلچسپی قائم کرنے، لفظوں اور موسیقی کے درمیان ایک خاص ربط پیدا کرنے کی غرض سے لکھی گئی ہیں ۔بچپن میں ہم سب نے اس طرح کی نظمیں ضرور پڑھی ہوں گی ۔

پھٹ پھٹ پھٹ پھٹ کرنے والی
میلوں کا دم بھرنے والی
آن بڑی ہے شان بڑی ہے
دو پہیوں میں جان بڑی ہے

چھوا چھو چھوا چھو کئے جا رہا ہے
دیئے مجھ کو لوگوں نے لالا کے کپڑے
غلیظ اور گندے میلے کچیلے

اسی طرح سے بالکل چھوٹے بچوں کو جب ہم جانوروں کا تعارف کراتے ہیں تو ہم ان کو عموماً جانوروں سے نہیں بلکہ ان کی آوازوں سے کراتے ہیں۔

صوت نقل (Onomatopoeia) ایک صوتی تنظیم (Sound Patterning) ہے جو اسلوب اور معنی میں ایک طرح کا ربط پیدا کر دیتا ہے۔ یہ دو صورتوں میں استعمال ہوتا ہے ایک غیر لفظی اور دوسرا لفظی ۔غیر لفظی کی خالص صورت نقلی ہے مثلاً جب ہم اچانک کوئی آواز سنتے ہیں تو فوراً ہم اپنے منہ سے اسی طرح کی آواز نکالتے ہیں کوئی چیز گر کر ٹوٹ جاتی ہے۔ بادل گرجتا ہے۔ موٹر یا گاڑی ایک دم Start ہو جاتی ہے ۔ یہ عموماً کئی مصمتوں (Consonants) کے ایک ساتھ ادا

ہونے کا عمل ہے مثلاً بُر رر، گڑ ڑڑ، وغیرہ۔ لفظی صورت بھی نقل کی ہی ہوتی ہے لیکن وہ باضابطہ لفظی کردار نبھاتے ہیں اور انہیں خاص طور پر شاعری میں ایک لسانیاتی یا اسلوبی حربے کے طور پر استعمال میں لایا جاتا ہے۔ مثلاً فیضؔ کی ایک نظم کا یہ حصہ دیکھ لیجئے:

ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑکے گی
اور اہل حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑکے گی

اردو میں ایسے الفاظ کی ایک اچھی تعداد ہے مثلاً سرسراہٹ، سائیں سائیں، کپکپی یا کپکپانا، لڑکھڑانا، کڑک کڑکنا، جھرجھری، رِگڑ رِگڑانا، گڑگڑاہٹ، دھڑام، کپکپاہٹ، چہچہاہٹ وغیرہ۔ منٹو کے افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں بشن سنگھ کہتا ہے ''اوپڑی گڑگڑ دی''۔

صوتی تنظیم ''Sound Patterning'' کی دوصورتیں ہیں۔ ایک ترتیب بند اور دوسری غیر ترتیب بند۔ ترتیب بند میں مقفیٰ اور مردف شاعری یا نثر آتی ہے (اس میں خاص طور پر غزل اور مقفیٰ نظمیں آتی ہیں)۔ اس کے علاوہ وہ نثر بھی آتی ہے جس میں خاص ترتیب کے ساتھ ایک ہی صوت یا ایک ہی حرف یا ایک ہی صوتی رکن (Syllable) یا ایک ہی لفظ کا کئی بار استعمال کیا گیا ہو۔ مثلاً نثر کا یہ ٹکڑا دیکھ لیجئے

''کس کی ہتک ہوئی، کس کی لڑکی ہے، کس کی ناتن ہے، کون جانتا ہے''

اس میں ہر جملے کا پہلا لفظ ایک ترتیب کے ساتھ /ک/ کی آواز سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ پہلے تین جملے ایک ہی لفظ ''کس'' سے شروع ہوتے ہیں، ''کی'' کا بھی تین بار استعمال ہے۔ اب اقبالؔ کی نظم ''ساقی نامہ'' کے یہ مصرعے دیکھئے

اٹکتی، لچکتی سرکتی ہوئی

اچھلتی، پھسلتی سنبھلتی ہوئی

اس میں بھی دیکھ لیجئے /ی/ کا استعمال ہر لفظ کے آخر میں ایک Pattern کے ساتھ ہوا ہے۔ اس کے علاوہ /ت/ کا استعمال بھی ایک ضابطے کے ساتھ ہوا ہے۔ مزید بر این پہلے مصرعے کے پہلے تین لفظوں میں /ک/ اور دوسرے مصرعے کے تین لفظوں میں /ل/ کا استعمال ترتیب وار ہوا ہے۔ آخر میں قافیہ کا استعمال بھی۔ /ی/ ایک طویل مصوتہ ہے جو استعمال شدہ تمام لفظوں کے آخر میں استعمال ہے۔ اس کے علاوہ اسی مصوتے کی خفیف صورت (Short Vowel) ایک قاعدے کے ساتھ پہلے مصرعے کے پہلے تین لفظوں اور دوسرے مصرعے کے پہلے تین لفظوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ غور کیجئے تو اور بھی کئی نقطے سامنے آئیں گے۔ یہ Onomatopoeia کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ کیا اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ شاعری زبان کے اندر موجود ہے۔ ملّاوجہی کی سب رس کی زبان نثر اور شاعری کا مرکب ہے۔

''جیتے چوساراں، جیتے فہم داراں، جیتے گن کاراں ہوئے سن آج لگن، کوئی اس جہاں میں ہندوستان میں ہندی زبان سوں اس لطافت سوں، اس چھنداں سوں نظم اور نثر ملا کر گلا کر یوں نہیں بولیا''

''یو عجب نظم ہور نثر ہے، جانو بہشت کا قصر ہے۔ سطر سطر پر برستا ہے نور، ہر یک بول ہے یک حور۔ اسے پڑ کر جنے خط پایا جانو بہشت میں آیا''

ان دونوں ٹکڑوں میں کہیں ترتیب کی پابندی ہے اور کہیں نہیں ہے۔ بشن سنگھ کے عجیب وغریب الفاظ دیکھئے:

''او پڑی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی، دال آف دی پاکستان گورنمنٹ''

اس میں دی کی پابندی ضرور ہے لیکن ایک قاعدے کے ساتھ نہیں کہیں تین لفظوں

کے بعد کہیں ایک لفظ کے بعد اور کہیں تین اور چار الفاظ کے بعد۔

آوازوں، حروف، لفظی اکائیوں اور لفظوں کی بصری اور سمعی پیکروں کے استعمال اور تکرارِ استعمال سے جو جمالیاتی بصیرت ہوتی ہے اس کو بیان کرنا مشکل نہیں ہے۔ اقبالؔ کی نظم ''ساقی نامہ'' کے پہلے چھ مصرعوں پر غور کیجئے:

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار
ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن
شہیدِ ازل لالہ خونین کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں
لہو کی گردش رگِ سنگ میں

پہلے یہ دیکھ لیجئے کہ بصری سطح پر ''ن'' اور ''ں'' کی تکرار پھر ''و'' کی تکرار، ''ک'' اور ''گ'' کی تکرار۔ اس کے بعد تکلمی صوتیات (Aarticulatory Phonetics) کی سطح پر انفی آوازوں (Nasal Sounds) /م/ن/ں/ صفیری آوازوں (Fricatives) /ہ/خ/ز/س/ش/خ/و/ اور /ر/ اور /ل/ جیسی Liquids کا استعمال۔ اس کے علاوہ اس میں طویل اور خفیف مصوتوں کا ملا جلا استعمال بھی ہے۔ اس میں بھی چھوٹی بحر کے استعمال کی وجہ سے خفیف مصوتوں کا زیادہ استعمال ہوا ہے۔ اس کے علاوہ ان میں غیر مسموع (Voiceless) مصمتوں کی بہ نسبت مسموع آوازوں (Voiced) کا زیادہ استعمال کیا گیا ہے۔ سمعی اور سمعیاتی Acousitic اور Auditory صوتیات کی سطح پر /م/ن/ں/گ/ر/ اور /ل/ اور مصوتوں کا استعمال جو زیادہ موسیقیت Sonority کے حامل ہیں، ان کا تکرار کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ آیئے دیکھیں صوتیاتی طور پر Sound Pattern اور Sonority جس کا ابھی پچھلے جملے میں

ہی استعمال ہوا ہے،ان کے کیا معنی ہیں۔میں یہاں پر رومن یکوب سن اور چومسکی، ہالے کی Feature Theory کی طویل بحث میں پڑنا نہیں چاہتا ہوں صرف انہی باتوں پر اکتفا کروں گا جن سے ہمارا مقصد کسی حد تک پورا ہوسکتا ہے۔

زبان کے سائنسی مطالعے یعنی لسانیات میں دو شاخیں ایسی ہیں جو اصوات کی تحقیق سے سروکار رکھتی ہیں ایک صوتیات اور دوسری تجزِ صوتیات (Phoetics & Phonology) ہے۔صوتیات میں ہم انسانی تکلمی اصوت کی ادائیگی، منتقلی یا ترسیل اور ان کے ادراک کا مطالعہ کرتے ہیں یعنی ہم مختلف اعضائے تکلم سے کیسے مختلف آوازیں ادا کرتے ہیں۔ یہ ہوا کی لہروں کے ذریعے کیسے سفر کرتی ہیں اور پھر سننے والا انسان اس کا ادراک کیسے کرتا ہے کہ یہ وہی آواز ہے جو ادا کرنے والے کا مدعا یا مقصد تھا۔ یہ تینوں ایک طرح سے تجرباتی علوم ہیں۔ تجزِ صوتیات بھی ایک طرح سے تجرباتی علم ہے اس لئے کہ اس کے اصولوں کی اساس اور اصل صوتیات سے ہی ماخوذ ہے۔ صوتیات میں بغیر کسی زبان کا حوالہ دیتے ہوئے آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے جبکہ تجزِ صوتیات میں اصوات کے پیچھے کارفرما ان اصولوں کو دریافت کیا جاتا ہے جن کے ذریعے ایک مخصوص زبان کا بولنے والا آوازوں کو پہچانتا ہے اوران کا استعمال کرتا ہے۔ تجزِ صوتیات اصوات کوایک اصول بند نظام کی حیثیت سے پرکھنے کا عمل ہے۔

صوتیات اور تجزِ صوتیات کی تحقیق میں ایک اہم اضافہ Feature Theory ہے جس کا آغاز رومن یکوب سن نے کیا اور بعد میں چامسکی مورث ہالے اور بعد کے ماہرین نے آگے بڑھایا جس کا مقصد زبانوں کے اندر Sound Patterning کے اصول منضبط کرنا ہے۔ ادب بالخصوص شاعری میں Sound Patterning کے امکانات کو بروئے کار لانے کے زیادہ مواقع دستیاب ہوتے ہیں۔ یہ شعوری اور غیر شعوری دونوں طریقوں سے ممکن ہیں۔یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو شاعری سے دلچسپی نہیں

رکھتے ہیں وہ بھی سماعت کے ذریعے شاعری اور نثر میں فرق محسوس کرتے ہیں۔ اوپر جو ذکر قافیہ اور تماثل صوت/حرف کے سلسلے میں کیا گیا وہ بھی Sound Patterning کا ہی حصہ ہیں۔

Feature Theory میں بین الاقوامی International Phonetic Alphabat کے بجائے اصوات کو فطری درجہ بندی (Natural Classes) میں تقسیم کرنے کی کوشش کی گئی جس کے خاطر خواہ نتائج برآمد ہوئے ہیں۔ اس میں درجوں (Features) کا ذکر پلس مینس (- +) کے اعتبار سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ مثلاً سب سے بڑی اور اہم قسم بلند آہنگ (Sonorant) کی ہے۔ بندشی (Stops) فریکیٹو اور افریکیٹ اصوات ۔-بلند آہنگ (Sonorant -) کے ذیل میں آتی ہیں اور باقی +بلند آہنگ (Sonorant +) کے تحت آتی ہیں۔ تمام اصوات کا آہنگ ہوتا ہے لیکن + بلند آہنگ والی آوازیں موسیقی کے اعتبار سے اور آہنگ کے لحاظ سے زیادہ نمایاں ہوتی ہیں۔ - آہنگ کا دوسرا نام متعارض (Obstruent) ہے یعنی ایسی آوازوں کے ادا کرنے میں منہ کے خلا (Oval Cavity) میں ہوا خارج ہوتے وقت کم یا زیادہ تعریض یا رکاوٹ ہوتی ہے جبکہ بلند آہنگ اصوات کھلے یا نسبتاً کم کھلے ہوائی خلا سے ادا ہوتی ہیں۔ کھلا خلا اصوات کی ادائیگی کے لئے ایک Resonator کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ ہمارے منہ میں تین قسم کے خلا ہیں۔ ایک دہنی، دوسرا انفی (Nasal) اور تیسرا حلقی (Pharyngeal) ہے۔ یہ تین خلا کبھی ایک ساتھ مل کر کام کرتے ہیں کبھی ان میں دو مل کر کام کرتے ہیں اور کبھی الگ الگ حیثیت سے ادائیگی اصوات میں حصہ ادا کرتے ہیں۔

مصوتے (Vowels) کشادہ خلا سے ادا ہوتے ہیں ان کو اس بنیاد پر Approximants بھی کہا جاتا ہے اس لئے ان میں گونج (Resonance) بھی

زیادہ ہوتی ہے اور فطری طور پر بلند آہنگی بھی زیادہ ہے۔ مختلف اقسام کی آوازوں کے سلسلۂ عروج آہنگ (Sonority Hierarchy) کو درج ذیل شکلوں سے آسانی کے ساتھ سمجھا جاسکتا ہے:

Greater Sonority	Less Sonority
بلند آہنگ	کم آہنگ

Vowels	Glides	Liquids	Nasal	Obstruents
مصوتے	نیم مصوتے	ارتعاشی/لہری	انفی	متعارض
تمام مصوتے	/ی/ /و/	/ل/ /ر/	/ن/ /م/	تمام بندشی، فریکیٹیو، افریکیٹ

بلند آہنگ کے Pattern کے تحت تین ذیلی Patterns شامل کیا جاسکتا ہے۔ یہ ہیں صوتی رکنی (Syllabic) مصمتی (Consonantal) اور کشادہ (Approximant) اس کے مطابق

مصوتے	+صوتی رکن (بلند آہنگ)
نیم مصوتے	-صوتی رکن - مصمتی (بلند آہنگ)
ارتعاشی/لہری	+ مصمتی + کشادہ (بلند آہنگ)
انفی	- کشادہ + آہنگ
متعارض	- آہنگ

چونکہ یہاں پر صوت رکن (Syllable) کا ذکر آیا ہے اس لئے آگے بڑھنے سے پہلے یہ سمجھیں کہ صوت رکن کیا ہے۔ دوسری لسانی اکائیوں مثلاً صوت، لفظ، فقرہ اور یہاں تک کہ جملے کی شناخت صوت رکن کے مقابلے میں مشکل ہے۔ خواندگی کا ایک فائدہ یہ ضرور ہوا ہے کہ ہم لوگ کسی حد تک ان کی پہچان کر سکتے ہیں۔ رواں گفتگو میں آوازوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنا نہایت مشکل ہے۔ بولتے ہوئے الفاظ مارفیم

آواز، جملے ایک بہتی ہوئی ندی کی مثال پیش کرتے ہیں ۔ یہ ابجدی تحریر Alphabet Writing کی عطا ہے کہ ہم ان کی پہچان کر سکتے ہیں۔مشرقی افریقہ کی ایک زبان سواہلی میں، تحریر میں بھی مارفیموں اور الفاظ کی شناخت مشکل ہے۔مختلف زبانوں کی لفظیات پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ لفظ کی پہچان کتنی مشکل ہے اور کبھی کبھی لفظ کے وجود پر ہی شک ہونے لگتا ہے۔

اس مختصر سی بحث کو پیش کرنے کا واحد مقصد یہ تھا کہ تمام لسانی اکائیوں کے مقابلے میں صوت رکن کی پہچان بہت آسان ہے اور ہم جب کوئی لفظ بولنا یا لکھنا سیکھتے ہیں (اگر اس لفظ کی شناخت پہلے سے موجود ہو یا کرائی گئی ہو) تو اس کو صوت ارکان کی مدد سے ذہن میں محفوظ کرتے ہیں ۔ بسا اوقات صوت رکن کی تشکیل مصوتے (Vowels) سے ہی ہوتی ہے یعنی ایک لفظ میں جتنے مصوتے ہوتے ہیں اتنے ہی اس میں صوت ارکان ہوتے ہیں مثلاً

کان، ناک، ہاتھ، پل، بن، حق، موج ایک رکنی الفاظ ہیں ان میں ایک مصوتہ ملتا ہے۔

کتاب، گرداش، دامن، نرگس دو رکنی الفاظ ہیں۔

انتظار، حقیقت، تصوف، مسلمان، تماشا تین رکنی الفاظ ہیں۔

چونکہ بولنے والا صوت رکن کا شعوری علم رکھتا ہے اس لئے وہ غیر شعوری طور پر صوت رکن کی جگہ تبدیل کر کے یا اس میں ہیر پھیر کر کے لفظ کو غلط طریقہ سے بولتا ہے جس کو عرف عام میں Slip of tongue کہتے ہیں مثلاً مطلب کی جگہ مطبل، وقفہ کی جگہ وفقہ، پٹھان کی جگہ ٹھپان کا استعمال ہوتا ہے۔

چونکہ صوت رکن کی تشکیل مصوتے سے ہوتی ہے اس لئے ہر مصوتہ (+ Syllabic) ہوتا ہے (جس کی طرف اوپر اشارہ ہوا اور جس کی تفہیم کے لئے بنیادی موضوع سے تھوڑی دیر کے لئے انحراف کرنا پڑا)۔ راقم نے کہیں اس کا ذکر کیا ہے کہ

مصوتے ہوا کے گھوڑے ہیں جن پر مصمتے سوار ہوتے ہیں یعنی مصوتے بنیادی آوازیں ہیں جو مصمتوں کی نکاسی (Release) کے لئے لازمی ہیں۔ مصمتے اپنے بل بوتے پر صوت رکن کی تشکیل نہیں کر سکتے ہیں۔ سوائے کچھ زبانوں میں لفظ کے آخر میں /م//ن//یا//ر//صوت رکن کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ بھی اس بنیاد پر کہ ان تین آوازوں میں مصوتوں کی طرح بلند آہنگی ملتی ہے۔ مصمتوں کے برعکس ایک مصوتہ بھی لفظ بنا سکتا ہے اور اس ایک مصوتے کی بنیاد پر وہ ایک صوت رکنی لفظ کہلاتا ہے۔ مثلاً اردو میں

/a:/ آ ''آنا''

(:اس طرح کے دو نقطے مصوتے کے طویل ہونے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں)

/e:/ اے ''ارے''

/o:/ او ''افسوس'' (کلمۂ افسوس)

ایک زمانے میں صوت رکن کو لسانیات اور صوتیات کا سوتیلا بچہ کہا جاتا تھا لیکن ادھر حالیہ برسوں میں اس کے مطالعے اور تحقیق میں زبردست پیش رفت ہوئی ہے۔ چنانچہ صوت رکن کی تفہیم اور اس کی کارکردگی کے لئے اس کو تین حصوں یا جز میں منقسم کیا گیا ہے ایک صوت رکن کا مبتدا (Onset) دوسرا عروج (Necleus یا Peak) اور تیسرا منتہا (Coda)۔ مثلاً اگر ہم صوت رکن کو علامت (ہ) سے ظاہر کریں گے تو اس کا شجر اس طرح سے تیار ہوگا:

Onset	Peak	Coda	
مبتدا	عروج	منتہا	
۱۔ /پ/	/ا/	/ک/	=پاک
۲۔ /ب/	/ا/	/ت/	=بات
۳۔ /د/	/ا/	/م/	=دام

۴۔ /ن/ /ا/ /ن/ =نان

ان صوت ارکان میں چونکہ پست مصوتہ (Low Vowel) استعمال ہے۔ پست کے معنی یہ ہیں کہ اس کے ادا کرنے میں زبان ذہنی خلا میں بہت نیچے رہتی ہے، پورا منہ کھلا رہتا ہے اور مصوتہ طویل بھی ہے اس لئے ان ارکان میں بلند آہنگی ہے۔ تیسری مثال میں طویل مصوتے کے بعد انفی /م/ کا استعمال ہوا ہے اس لئے مصوتے اور انفیت ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں۔ یوں بلند آہنگی میں اوراضافہ ہو گیا ہے۔ چوتھی مثال میں طویل مصوتے کے آگے اور پیچھے انفی آواز کا استعمال کیا گیا ہے اس لئے پورا رکن بلند آہنگی میں ڈھل گیا ہے۔ چونکہ غزل میں /ن/ کو نون غنہ کے طور پر پڑھا جاتا ہے اور نون غنہ میں ناک اور منہ دونوں سے ہوا کی نکاسی ہوتی ہے اس لئے موسیقیت عروج کے نقطۂ کمال تک پہنچ جاتی ہے۔ جب کسی شعر میں یا نظم یا نظم کے کسی حصے میں مصوتوں کو ایک Pattern کے ساتھ استعمال کیا جائے تو اس کو (Vowel Harmony) کہتے ہیں جس سے شاعری اور موسیقی میں ایک خاص ربط قائم ہوتا ہے۔ اقبالؔ کی نظم ''ساقی نامہ'' کے یہ دو مصرعے دیکھ لیجئے:

اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی
اُچھلتی پھسلتی سنبھلتی ہوئی

اس میں ہر نقطہ کا پہلا رکن خفیف مصوتے (Short Vowel) پر مشتمل ہے اور ہر لفظ کا آخری رکن طویل مصوتے پر مبنی ہے۔ اسی نظم کے یہ دو مصرعے دیکھیئے:

زمانے کے انداز بدلے گئے
نیا راگ ہے ساز بدلے گئے

اس میں تمام مصوتے طویل ہیں اور صرف ایک مصوتہ خفیف ہے جو بدلے کا پہلا صوت رکن /بد/ ہے لیکن دونوں مصرعوں میں اس کو ایک ہی مخصوص جگہ پر رکھا گیا

ہےاوراب اسی نظم کے اس شعر پر غور کیجئے

رکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ
پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

اس میں سِل چیر دیتی ہےاور دل چیر دیتی ہے میں یکساں مصوتوں کا استعمال کیا گیا ہے ۔ یہ تینوں اشعار (Vowel Harmony) کی خوبصورت مثالیں پیش کرتے ہیں ۔ جب ایک جیسے مصوتوں کا استعمال نہیں ہوتا ہے تو اس کو Vowel Dishormony کہتے ہیں ۔نثر میں عموماً (Vowel Dishormony) ہوتی ہے لیکن نثر میں مصمتوں کو (Pattern) کے ساتھ استعمال کیا جا سکتا ہے جس کے بارے میں بات ہو چکی ہے۔

صوت رکن کے مبتدا میں کبھی کوئی مصمتہ نہیں ہوتا اور کبھی ایک، کبھی دو اور کبھی تین بھی ہو سکتے ہیں ۔ دو یا تین مصمتوں کے ایک ساتھ وقوع ہونے کو مصمتی خوشہ (Consonant Cluster) کہتے ہیں ۔اردو اس سلسلے میں ایک نازک زبان ہے کہ یہ لفظ کے شروع میں مصمتی خوشے کو برداشت نہیں کرتی ہے جبکہ لفظ کے آخر میں ایسے الفاظ کی بڑی تعداد ہے جن میں عربی فارسی سے مستعار الفاظ (یہاں مستعار منفی معنی میں نہیں یہ اب اردو کے ذخیرۂ الفاظ کا ناقابل تنسیخ حصہ بن چکا ہیں۔ مستعاریت (Borrowing) لسانایت میں ایک تکنیکی اصطلاح ہے)خاص طور پر قابل ذکر ہیں مثلاً حسن، عشق، ذکر، فکر، نثر، نظم، حمد، شکر، فقر، فجر، عصر وغیرہ واوٴ عطف کے ساتھ ان کی ترکیب بھی بنائی جاتی ہے۔مثلاً حسن وعشق، ذکر وفکر، نثر ونظم وغیرہ۔

اوپر اس بات کا ذکر کیا گیا تھا کہ بلند آہنگ اصوات کو متعارض Obstruent بھی کہا جاتا ہے۔متعارض اصوات کی دو قسمیں ہیں ایک + جاریہ(Continuant+ اور - جاریہ(Continuant -)بندشی آوازیں (Stops) مثلاً پ ب ت د چ ج

ک گ ق اور پھ بھ تھ دھ چھ جھ کھ گھ وغیرہ جن کی ادائیگی میں ہوا کی نکاسی فوری نوعیت کی ہے۔اس لئے ان کو - جاریہ کہا جاتا ہے۔فریکٹیواورافریکٹ آوازوں کی ادائیگی میں تاخیر یا تعویق (Delayed) ہے اور ہوا کچھ پل کے لئے باہر نکلتی رہتی ہے۔ان میں ف وس ش ز خ غ ژ شامل ہیں۔اردو میں کوئی افریکٹ نہیں ہے۔ان دونوں قسم کی آوازوں میں آہنگ کم یا نہ ہونے کے برابر ہے۔اس لئے غزلیہ شاعری میں عموماً ان آوازوں کو قافیوں کے طور پر بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔

غالبؔ انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی کی طرف سے شائع شدہ دیوانِ غالبؔ میں ب پر مشتمل ایک غزل' پ پر مشتمل کوئی غزل نہیں' ت پر ایک غزل' ج پر ایک' چ پر ایک' د پر ایک' ز پر دو اور ذ پر دو اشعار پر مبنی ایک غزل اور تین اشعار پر مبنی ایک غزل۔اسی طرح دوسرے ± جاریہ آوازوں کا بھی یہی حال ہے۔

متعارض (Obstruent) آوازوں کو بھی مسموع اور غیر مسموع Voiced and Voiceless آوازوں میں تقسیم کیا جاتا ہے مثلاً پ' ت' چ' ک اور ق غیر مسموع ہیں اور ب د ج گ مسموع' ف س وش خ غیر مسموع اور ؤ' ز' ژ' غ مسموع' مسموع آوازیں غیر مسموع آوازوں کے مقابلے میں قدرے زیادہ پُر آہنگ ہیں۔تمام متعارض آوازیں جہاں ایک ترتیب بناتے ہیں وہیں مسموع آوازیں ایک گروپ اور غیر مسموع ایک اور گروپ کی تشکیل کرتے ہیں۔اس طرح تجزیاتی صوتیات آوازوں کو مختلف گروپوں میں تقسیم کرتی ہے۔اس سلسلے میں ایک آواز ایک سے زیادہ گروپوں میں بھی شامل ہوتی ہے۔مثلاً س اور ش جہاں متعارض اصوات میں شامل ہیں وہیں یہ جاریہ آوازوں کے گروپ میں بھی شامل ہے۔شاعر شعوری اور غیر شعوری طور پر ان سے فائدہ لیتا ہے۔اقبالؔ کی ایک نظم ''نالۂ فراق'' کا یہ مصرعہ دیکھئے:

شہر سے سودا کی شدت میں نکل جاتا ہوں میں

اس میں ش سے س اور س سے ش کی طرف لفظوں کی حرکت دکھائی گئی ہے۔
اقبالؔ کی ایک نظم ''لالۂ صحرا'' کا یہ مصرعہ دیکھئے

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ

اس میں خ ہ ک س ک ک ومتعارض آوازوں (ایک گروپ کی حیثیت سے) کا لگاتار استعمال ہے ان کے ساتھ ل ر ؛ ی اور مصوتوں کا استعمال ہے۔ زبان کی پیچیدگیاں بڑی حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ قدرت نے ہمیں ایک ایسی نعمت سے نوازا ہے اور اظہار و بیان کی ایسی طاقت دی کہ ہم جتنا اس پر غور کریں اتنا ہمیں انسان کے اشرف المخلوقات ہونے پر یقین بڑھ جاتا ہے۔ یوں تو ہم الفاظ میں الگ الگ قسم کی اصوات کی بات کرتے ہیں لیکن جب یہ آوازیں لفظوں میں عملاً استعمال ہوتی ہیں تو کوئی آواز اپنی اصلی صورت میں قائم نہیں رہتی ہے مثلاً ہم نے اوپر کے مصرعے میں ''کلیموں'' کا لفظ پڑھا۔ یوں ک کے بعد ل پھر ؛ پھر م پھر و اور ں کا استعمال کیا گیا لیکن جوں ہی ک کی ادائیگی شروع ہوتی ہے اسی وقت ل ی م و اور ں کی ادائیگی کے لئے ان سے متعلق مختلف اعضائے تکلم ایک مرکب پوزیشن اختیار کرتے ہیں اور پورا لفظ ایک Configuration بن جاتا ہے۔ آوازیں اس صورت حال میں ایک دوسرے پر گہرے طور پر اثر انداز ہوتی ہیں اس کو صوتیات کی اصطلاح میں Coartculation کہتے ہیں۔ ایک مثال یہ ہے ''ڈاک گھر'' اس میں ک پر گھ کا اتنا اثر پڑتا ہے کہ ک بھی بولتے ہوئے گ بن جاتا ہے یعنی ''ڈاک گھر'' ''ڈاگ گھر'' بن جاتا ہے۔ یہاں ایک اور خاص بات کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ کسی بھی لفظ کی مختلف آوازوں کی ادائیگی کے لئے ذہن سے جو ہدایات ہمارے اعصابی نظام کو جاری ہوتی ہیں وہ بہت ہی برق رفتاری سے سفر کرتی ہیں چونکہ ان کی ادائیگی مختلف اعضائے تکلم کی حرکات پر منحصر ہے اور ان اعضا کا ایک وزن اور سائز ہوتا ہے اس لئے ان برق رفتار ہدایات کا بروقت اتباع نہیں

ہوتا ہے۔ یوں ایک Inertia کی صورت جنم لیتی ہے۔ اس لئے لفظ الگ الگ آوازوں کا مجموعہ نہیں رہتا ہے بلکہ یہ آوازیں ایک دوسرے کی تقدیر بدل دیتی ہیں۔ یہ حقیقت اپنی جگہ پر مسلم ہے لیکن جب سنجیدہ لسانی کاوشوں کی بات آتی ہے تو بات کچھ اور بن جاتی ہے ۔ادب سنجیدہ لسانی کاوشوں کا مظہر ہے۔ یہ لکھنے اور پڑھنے اور غور کرنے کی چیز ہے۔ اس میں ایک ایک آواز، ایک ایک لفظ اور ایک ایک ترکیب توجہ کی مستحق ہے اس لئے کہ ایک ایک اکائی ادبی تحریر کے مجموعی تاثر اور تفاعل پر اثر انداز ہوتی ہے۔ پھر قاری اپنے ادبی اور علمی معلومات کے ذہنی ذخیرے کے ساتھ قرأت کی مختلف Strategies کو بروئے کار لا کر تفہیمی تعبیرات کو منکشف کرنے کی صلاحیتوں سے لیس ہو جاتا ہے۔

اوپر اس بات کا ذکر کیا گیا کہ لفظ اور اس کے معنی کے درمیان کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ رسمی اور خود اختیاری (Arbitrary) ہے۔ دنیا کی تمام زبانوں کی لفظیات کا کردار اسی نوعیت کا ہے۔ متن کی دنیا اور خارجی دنیا کے درمیان زبان ایک درمیانہ دار (Mediator) کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس طرح آوازوں کو بھی کسی مخصوص معنی سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا ہے لیکن جہاں لفظوں کی صوتی سماعت سے ہی ان کے معنی سمجھ میں آجائیں جیسا اوپر ذکر ہوا ہے ان کو Onamatopoeia کہتے ہیں۔ ان کی مثالیں بھی اوپر دی گئیں ہیں۔ اس طرح کے معنوی رشتے کو Iconic کہتے ہیں۔ روایتی طور پر بعض آوازوں کو بعض زبانوں میں مخصوص معنی کے ساتھ جوڑا گیا ہے مثلاً ماں کی محبت، ممتا اور مٹھاس کو /م/ سے جوڑا گیا ہے۔ شاید اسی بنا پر ماں کو مما، ممی، موج، مم بھی کہا جاتا ہے۔ پدری شفقت کو /پ/ اور /ب/ سے جوڑا گیا ہے مثلاً بابا، پاپا، بب (کشمیری)۔ ہند یوروپی سے نکلی ہوئی زبانوں میں بعض الفاظ میں آوازوں کی گہری مطابقت نظر آتی ہے مثلاً ماتر (سنسکرت) مادر (فارسی) مدر (انگریزی) ماں (اردو) موج (کشمیری) اسی طرح سے پتر (سنسکرت) پیٹر (لاطینی) پدر (فارسی) باپ (اردو) فادر (انگریزی)۔ پ کا ب میں

تبدیل ہونا اور پ کاف میں تبدیل ہونا آوازوں کی فطری تبدیلی کا اصول ہے۔شاعری کی ایک خاص بات یہ ہے کہ اس میں بنیادی موضوع کے حوالے سے ہی عموماً اصوات و حروف کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ شاعر کی غیر شعوری لسانی آگہی کو ظاہر کرتا ہے مثلاً اقبال کے شعری مجموعے ''بال جبرئیل'' کا بنیادی موضوع ''عشق'' ہے۔اس لئے عشق سے متعلق تمام الفاظ وتراکیب کا استعمال کرنے کی کوشش ملتی ہے مثلاً حسن، ذوق، شوق، جستجو، نور، قلب، شب، صدا، فراق، آگ، آتش، دل، جگر، ظہور، اضطراب، نگاہ، حیات، کائنات، تجلّی، شراب، نفس، اُمید، شعلہ، تنہائی، فغاں، مستی، حجاب، حیات، موت، نقش وغیرہ وغیرہ۔ لفظ ''عشق'' کے حوالے سے ہی، جس میں درمیان کی آواز چونکہ فریکیٹو (+ جاریہ) ہے اس لئے پورے مجموعے میں جاریہ آوازوں کا کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔اس کے ساتھ تقریباً تمام نظموں میں بنیادی موضوع کے حوالے سے اصوات وحروف کو ترجیح دی گئی ہے مثلاً شاعر جہاں خطابی لہجے (Rhetoric) پر آتا ہے تو متعارض (+ Obstruent) جس میں تمام بندشی اور فریکیٹو آوازیں آتی ہیں ان کا زیادہ استعمال کیا گیا ہے۔مثلاً نظم ''ایک نوجوان کے نام'' سے یہ تین شعر دیکھئے:

امارت کیا، شکوہِ خسروی بھی ہو تو کیا حاصل
نہ زورِ حیدری تجھ میں، نہ استغنا ئے سلمانی

☆

نہ ڈھونڈ اس چیز کو تہذیبِ حاضر کی تجلی میں
کہ پایا میں نے استغنا میں معراجِ مسلمانی

☆

نہیں تیرا نشیمن قصر سلطانی کے گنبد پر
تو شاہین ہے، بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں پر

اب بالِ جبرئیل کی ایک نظم ''ذوق وشوق'' پر آجائے' اس کا عنوان عربی سے مستعار تین الفاظ پر مشتمل ہے ذوق/و/شوق ان تین الفاظ سے ایک ترکیب بنائی گئی۔ اس اعتبار سے پوری نظم میں تراکیب کا تواتر کے ساتھ استعمال کیا گیا۔ مثلاً قلب ونظر' چشمۂ آفتاب' حسن ازل' پردۂ وجود' سرخ وکبود' سحاب شب' کوہ اضم' ریگ نواح کاظمہ' آیۂ کائنات' صدق خلیل' صبر حسین' وجود الکتاب وغیرہ۔

نظم میں عربی حروف واصوات کو بھی متواتر طور پر برتا گیا ہے مثلاً ح' خ' ص' ض' ط' ظ' ع' غ' ف' ق' ذ۔ ان میں اکثر حروف کی اردو کے صوتیاتی نظام میں کوئی حیثیت نہیں ہے اس لئے شاعری کی قرأت کے دوراں ان کی عربی ادائیگی ممکن نہیں ہے تو اس لئے عربی کا وہ آہنگ کہاں قائم رہتا ہے۔ اس سلسلے میں عرض یہ ہے کہ شاعری کا تعلق سماعت اور بصارت دونوں سے ہے۔ ادب تحریر یا لکھی ہوئی چیز ہے۔ قاری کے پاس تحریر پہنچتی ہے اور خود مصنف بھی اپنی تخلیق پر جب دوسری نظر ڈالتا ہے تو وہ تحریر ہی ہوتی ہے۔ ترسمیات (Graphology) کو ہی صوتیات میں تبدیل کیا جاتا ہے۔ صوتیات ترسیمیات اور معنیات کے درمیان ایک پل ہے لیکن کبھی کبھی یہ پل منہا ہو جاتا ہے اور ترسیمیات کا معنیات کے ساتھ براہ راست رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ جب ہم ادب بالکل تنہائی اور خاموشی کے ساتھ پڑھتے ہیں تو صوتیات کے اختلافات کہاں قائم رہتے ہیں۔ انگریزی یا کسی دوسری زبان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے کیا ہم صوتیاتی نزاکتوں کا زیادہ خیال رکھتے ہیں۔ چینی تحریر میں نہ الگ الگ حروف ہیں نہ الگ الگ اصوات ہیں۔ چینی زبان کی سینکڑوں بولیوں میں بڑے بڑے صوتی مغائرات ہیں لیکن تحریر ان تمام اختلافات کے درمیان لنگوا فرانیکا کا کام انجام دیتی ہے۔ میں بار بار اس بات پر اصرار کرتا ہوں کہ زبان کی پیچیدگیاں حیطۂ حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ یہ جہاں ساخت میں انتہائی چست، مضبوط اور مربوط ہے وہیں استعمال میں اتنی ہی ڈھیلی ڈھالی ہے۔

اس کا ڈھیلا ڈھالا پن ہی تعبیرات کی کثرت کا ضامن ہے۔

ایک اعتراض ضرور یہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ لسانیات اگر سائنٹفک اور معروضی ہونے کا دعویٰ کرتی ہے اور اسلوبیات لسانیات کی اطلاقی شاخ ہے تو اس میں تاثرات اور تعبیرات کی گنجائش کہاں نکلتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہہ دینا کافی ہے کہ لسانیات ریاضی اور طبعیات کی طرح مکمل سائنس نہیں ہے۔ اس کے ڈانڈے جہاں عضویات (Physiology) طبعیات، ریاضی سے ملتے ہیں وہیں اس کے گہرے رشتے فلاسفی، نفسیات، سماجیات، ادارکی سائنس، ادب وغیرہ سے بھی استوار ہیں۔ نئی اسلوبیات نے کبھی مکمل طور معروضی ہونے کا دعویٰ نہیں کیا ہے یہ بعض معاملات میں ادبی تھیوری کے بہت قریب آ رہی ہے۔

☆☆☆

☆......رفیق رآز

سناٹوں میں سرگوشیاں کرنے والا قلندر

پروفیسر حامدؔی کاشمیری صاحب (برگِ آرزو "کے دیباچے میں) رقم طراز ہیں:

''سید قیصر قلندر کی غزلوں میں الفاظ کی کثرت اور تکرار کے باوجود ایک ایسی رومانی شخصیت کے خدوخال جھلکتے ہیں جو حسن فطرت، حسن نورانی اور حسن صداقت کی گرویدہ ہے۔ اور جس کی خارجی حسن سے وابستگی اپنے احساسِ جمال پر منتج ہوتی ہے''۔

اور پھر آگے چل کر لکھتے ہیں:

''سید قیصر قلندر کی فطرت پرستی خواب پسندی، امید آفرینی اور کیفیت تمنا کی خواہش دوام ان کی شناخت کا سامان مہیا کرتی ہے''۔

مجھے حامدؔی صاحب کے ان جملوں سے کوئی اعتراض نہیں البتہ اُس عمومیت سے اعتراض ضرور ہے جو اِن جملوں میں پائی جاتی ہے۔ یہی جملے بہ آسانی کسی اور شاعر مثلاً جگر، اصغؔر وغیرہ پر بھی چسپاں کئے جا سکتے ہیں۔ خواب پسندی، امید آفرینی اور کیفیت تمنا کی خواہش دوام کسی بھی روایتی یا جدید شاعر میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ میں حامدؔی صاحب کا ایک ادنیٰ شاگرد ہوں۔ ان سے معذرت کے ساتھ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ خواب پسندی، فطرت پرستی اور امید آفرینی وغیرہ سے کسی شاعر کی شناخت قائم نہیں ہوتی۔ ان سب چیزوں کا تعلق موضوعات سے ہے۔ کوئی شاعر

موضوعات کی وجہ سے یا موضوعات کے تئیں اس کے رویے کی وجہ سے بڑا یا اہم نہیں ہوتا ہے یا صرف انہی کی وجہ سے شاعر کی پہچان قائم نہیں ہوتی بلکہ شاعر کی شناخت زبان کو تخلیقی سطح پر برتنے کی اُس صلاحیت سے قائم ہوتی ہے جس سے وہ اپنے موضوعات کو معنی میں تبدیل کرنے کے اہل ہوجاتا ہے۔ موضوعات تو سبھی شاعر زندگی اور کائنات سے ہی اخذ کرتے ہیں۔ شاعری کے موضوعات اس دنیا میں بکھری ہوئی چیزیں نہیں، نہ ان سے وابستہ شاعر کے تصورات ہیں اور نہ ہونے چاہیں بلکہ ان چیزوں سے متعلق شاعر کے مخصوص تجربات ہی شاعری کے موضوعات بن سکتے ہیں۔

فن پارہ نہ صرف خالص الفاظ کا ڈھانچہ ہوتا ہے اور نہ خالص معنی۔ ان دونوں کے ادغام سے ہی ایک فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ تجزیہ کرتے وقت یا فن پارہ پر بحث کرتے وقت نہ موضوع کو ہیت سے جدا کر کے پرکھا جانا چاہیے اور نہ ہی ہیت کو موضوع سے الگ کر کے۔ یہ ممکن بھی نہیں۔ جس فن پارہ کو موضوع اور ہیت میں تقسیم کیا جاسکے وہ فن پارہ نہیں ہوسکتا کیوں کہ اُس میں موضوع معنی میں تبدیل ہی نہیں ہوا ہوگا۔ موضوع جب معنی میں تبدیل ہوجاتا ہے تو ایک فن پارہ اپنی نامیاتی وحدت کے ساتھ وجود میں آتا ہے۔

جہاں تک سید قیصر قلندر کا تعلق ہے وہ نہ جدید ہیں اور نہ ہی ترقی پسند۔ ان کی شاعری میں ان کے اپنے تجربات معنی کی طرح مہک رہے ہیں اور یہی خصوصیت سید قیصر قلندر کو اپنے ہم عصر اور پیش رو کشمیر کے باقی اردو شعرا سے الگ کرتی ہے۔ انہیں اپنے ذاتی تجربات (اچھے یا بُرے) (اعلیٰ یا ادنیٰ) پر زیادہ اعتماد تھا اور انہی تجربات کو جہاں تک ممکن ہوسکا ہے پیکروں اور استعاروں کے ذریعے بازیافت کیا ہے۔

سید قیصر قلندر کی پیدائش سے صرف نو سال پہلے انقلاب روس نے پوری دنیا کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ اس انقلاب نے پوری دنیا کو فکری سطح پر ہلا کر رکھ دیا جس کے

نتیجے میں ترقی پسند تحریک نے تقریباً پوری دنیا کی شاعری کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ سید قیصر قلندر کے جوان ہونے تک اردو میں یہ تحریک بام عروج تک پہنچ چکی تھی۔ اردو میں فراقؔ کو چھوڑ کر کوئی ایسا شاعر نہیں جو اس تحریک کی رو میں نہ بہا ہو۔ چند شعرا کو چھوڑ کر کشمیر کے تقریباً سارے اردو شعرا کو یہ تحریک بہا لے گئی لیکن سید قیصر قلندر اپنی کچی عمر کے باوجود ترقی پسندی کے بظاہر دلکش مگر بہ باطن کھوکھلے نعروں کے جھانسے میں نہیں آئے۔ سید قیصر قلندر کم تعلیم یافتہ بھی نہیں تھے کہ اس تحریک سے واقف نہ رہے ہوں گے۔ وہ کائنات کے اوپری حسن اور زندگی کی اوپری گھن گرج سے زیادہ متاثر نہیں ہوئے بلکہ زندگی کی گہرائیوں کے سکوت نے ان کی شاعری کو مالا مال کیا۔ وہ اپنے تجربات کو غزل کے اشعار میں ڈھالتے رہے۔ انہوں نے غزل کو ہی اپنا وسیلہ اظہار بنایا۔

بے مہریوں کی باس ہواؤں میں بس گئی
آغوش التفات میں جانِ طرب چھپاو

☆

دستِ چنار میں ہے شفق رنگ جامِ نور
پت جھڑ کے پھول کو ہے میسر خنک الاؤ

اس زمانے میں جب پوری اردو شاعری میں سرخ پرچم، سرخ انقلاب اور سرخ لہو وغیرہ جیسی ترکیبوں کی بھرمار ہوتی تھی سید قیصر قلندر دست چنار میں شفق رنگ جام نور دیکھتا ہے اور اس پیکر سے خنک الاؤ کا استعارہ خلق کرتا ہے۔

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنی مٹی سے جڑے ہوئے تھے اور اسی مٹی کی خوشبو سے اس کے شعری تجربے بھی معطر ہیں۔

پردۂ وقت سے جھانک رہے ہیں
مسکاتے بے داغ سویرے

یہ شعر بھی اس زمانے کا ہے جب اردو شاعری میں ہر طرف سرخ سویروں کا چرچا زوروں پر تھا۔ سرخ سویرا ترقی پسندوں کے یہاں انقلاب کی کامیابی کی علامت تھا۔ کثرت استعمال سے یہ علامت دلکشی سے بلکہ معنی خیزی سے بھی تقریباً خالی ہو چکی تھی۔ سید قیصر قلندر نے عام روش اور زمانے کے مزاج سے ہٹ کر "بے داغ سویرے" کے پیکر کو نئے امکانات کے ساتھ استعمال کیا۔ ترقی پسندوں کی شاعری دراصل موضوعاتی شاعری تھی۔ شاعر ان موضوعات کو شاعری میں فیشن کے طور پر برت رہے تھے جو مغرب سے درآمد (Import) کئے گئے تھے۔ انگریزی کے رومانی شعرا کے یہاں بھی موضوعات پر ہی اصرار تھا۔ ورڈز ورتھ نے Lyrical Balads کے دیباچے میں چند خاص موضوعات کی نشاندہی بھی کی تھی اور پہلے سے طے شدہ انہی موضوعات پر نہ صرف نظمیں لکھی گئیں بلکہ اوروں کو بھی لکھنے کی ترغیب دی گئی۔ انگریزی کے رومانی شعرا ہوں یا اردو کے ترقی پسند شعرا صرف وہی شعرا آج بھی قابل توجہ ہیں جو اپنے فن پاروں میں موضوعات کو معنی میں تبدیل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ فیضؔ، مخدومؔ اور مجازؔ کی شاعری کا بیشتر حصہ صرف نعرہ بازی پر نہیں بلکہ شاعری پر بھی مشتمل ہے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ قیصر قلندر بھی اگر چہ اردو کے بڑے شاعر نہیں تاہم وہ انفرادی ذہن کے مالک ایک اہم شاعر ضرور ہیں۔ ان کا شاعرانہ انداز روایتی ضرور ہے مگر رسمی نہیں۔ اردو کی بیشتر غزلیہ شاعری میں زباں کو رسماً استعمال کیا گیا ہے لیکن قیصر قلندر نے زبان کو رسمی طور پر نہیں بلکہ تخلیقی طور پر استعمال کیا ہے۔

وہ میرؔ سے زیادہ غالبؔ سے متاثر نظر آتے ہیں۔ جہاں تک زباں برتنے کا سوال ہے انہوں نے فارسی اضافتوں سے فائدہ اٹھا کر کئی ایسی ترکیبات اور اصطلاحات خلق کی ہیں جن کی وجہ سے ان کی اکثر غزلوں میں ایک استعاراتی فضا قائم ہوگئی ہے۔

بربطِ دل، تنویر چارسو، خاکسترِ ایام، پہنائے فلک، سکوت ساز، حجلۂ تسکیں، آیات گل، جنت خیال، نگاہِ فسوں شعار، سرزمین فکر، موج نور، طوفان انبساط، دیوان بہار وغیرہ اور ایسی ہی کئی ترکیبات استعمال کر کے انہوں نے غالبؔ کی طرح استعارہ سازی کی مدد سے موضوع کو اپنے تجربے سے گزار کر معنی میں تبدیل کیا ہے۔ ان کے شعر کے معنی ان کے شعر کے آہنگ میں مضمر ہے اور آہنگ ان کے شعر کے معنی سے پھوٹتا ہے۔ یہی قیصر صاحب کی شاعری کی نمایاں خصوصیت بھی ہے۔ وہ اوروں کی طرح خیالات اور موضوعات کو نظم نہیں کرتے جیسا کہ ان کے اردگرد ہو رہا تھا اور آج بھی ہو رہا ہے بلکہ وہ دنیا میں موجود خیالات اور موضوعات سے شعوری اور غیر شعوری طور پر ٹکراتے ہیں اور اس ٹکراؤ کے نتیجے میں وہ جن تجربات سے گزرتے ہیں انہیں الفاظ سے بازیافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ چند شعر نمونے کے طور پر پیش کرتا ہوں۔

مانگے کی روشنی میں چمکتے یہ بام ہیں
دیوان عام کا ہے یہاں اب چلن نیا

☆

چہرے ورق ورق ہیں نظارے نظر نظر
اس شہرِ گل میں ذرے بھی محوِ کلام ہیں

☆

دہکا ہے آرزو کا یہ خاموش سا چمن
برق جمال دوست سے روشن ہے انجمن

☆

سناٹوں کی چادر اوڑھے پھرتی تھی لاچار ہوا
تنہا لمحوں کے مسکن میں اتری ہے نادار ہوا

شہرِ خموشاں کا عالم ہے حسرت ہے اک طوفان کی
ایسے موسم میں اٹھکھیلی بے معنی، بے کار ہوا

سید قیصر قلندر ایک پہلو دار شخصیت کے مالک تھے۔ وہ صرف شاعر ہی نہیں بلکہ ایک ماہر موسیقی بھی تھے۔ وہ ہندستانی موسیقی کے بالعموم اور کشمیری صوفیانہ موسیقی کے بالخصوص نبض شناس تھے۔ وہ نہ صرف سُر تال اور لے سے واقف تھے بلکہ آلات موسیقی کے بارے میں بھی ان کی جانکاری حیرت انگیز تھی۔

موسیقی سے گہرے شغف اور موسیقی کی گہری واقفیت کی بنا پر ان کی غزلوں میں وہ موسیقانہ جامعیت پیدا ہوگئی ہے جس کی اہمیت پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے "شاعری کی موسیقی" نامی اپنے ایک مضمون میں خاصی روشنی ڈالی ہے۔

> "موسیقانہ نظم وہ نظم ہے جس میں آواز کا موسیقانہ ڈھانچہ یعنی Pattern ہوتا ہے اور جس میں ان لفظوں کے ثانوی معنی کا موسیقانہ ڈھانچہ بھی موجود ہوتا ہے جن سے وہ مرکب ہیں اور یہ کہ یہ دونوں ڈھانچے الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہوتے ہیں۔ اگر آپ اس بات پر یہ اعتراض کریں کہ یہ تو معنی سے علیٰحدہ اور صرف خالص آواز کی بات ہوئی جس پر لفظ موسیقانہ صرف صفت کے طور پر چسپاں کیا جاسکتا ہے تو میں کہوں گا کہ کسی نظم کی لے نظم سے بذاتِ خود اسی قدر الگ ہوتی ہے جتنے خود اسکے معنی الگ ہوتے ہیں"۔

گویا آہنگ اور معنی کے ادغام سے ہی نظم یا غزل کے شعر میں ایک موسیقانہ جامعیت تشکیل پاتی ہے۔ اس چیز کو حاصل کرنے کیلئے ایلیٹ کے کہنے کے مطابق شاعر کو موسیقی کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> "میرا خیال ہے کہ شاعر موسیقی کے مطالعہ سے بہت کچھ حاصل کرسکتا ہے لیکن یہ بات تو میں بھی نہیں جانتا کہ اس سلسلے میں موسیقی کے کتنے فنی علم کی ضرورت

درکار ہوگی کیونکہ وہ فنی علم خود میرے پاس بھی نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ وہ خصوصیات جن کا تعلق شاعری سے بہت قریبی ہے وہ اوزان، لحن اور ساخت کے ادراک وشعور سے تعلق رکھتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شاعر کیلئے یہ تو ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہو کر اپنا کام کرے۔ ہوسکتا ہے کہ ایسے میں تصنع کا اثر پیدا ہو جائے"۔

سید قیصر قلندر صاحب چونکہ موسیقی کی واقفیت رکھتے تھے اس لئے وہ الفاظ کے اوزان، لحن اور ساخت کا ادراک وشعور بھی رکھتے تھے۔ ان خصوصیات کی بنا پر ان کے اشعار میں ایک دلکش خوش آہنگی پیدا ہوئی ہے۔ موسیقی کی گہری واقفیت کی بنا پر ہی ان کی شاعری میں جو غنائیت پیدا ہوئی ہے اس میں تصنع کا شائبہ تک نہیں۔

رعنائیوں میں ڈوب گئی تھی تمام رات
جلوے دمک رہے ہیں ابھی سبز گھاس پر
شائستہء فا بھی کوئی ہو تو بات ہے
اس شہرِ نارسا سے چلے دل شکن چلے
وہ دیکھو کربلائے تمنا ہے اس طرف
صحرا لہولہو ہے چلو بے خطر چلو
وصل میں تو بھی رہا میری مسرت کا شریک
صدمہء ہجر کیا میں نے گوارا تنہا
دیارِ دل کے در و بام ڈھونڈتے ہیں جسے
وہ جلوہ شہر جنوں کی اداس راہ میں تھا
یہ قافلہء شب دامن میں تنویر شفق لے آیا ہے
انوارِ سحر کی بات بجا مینائے قمر کا کیا ہوگا

مندرجہ بالا اشعار اور اسی طرح کے کئی اشعار ان کے شعری مجموعے میں بغیر کسی تلاش کے آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان اشعار سے ان کے شعری آہنگ کا تنوع ظاہر ہوتا ہے۔

افسوس کہ ہم نے "برگِ آرزو" کے خالق اور "ہماری موسیقی" کے مصنف کو نہ صرف نظر انداز کیا ہے بلکہ بھلا بھی دیا ہے۔ مردہ اور بے حس قوموں کی پہچان ہی یہی ہے کہ وہ اپنے اسلاف کے کارناموں کو یکسر بھلا دیتی ہیں۔ ہم بھی ایسی ہی قوم کے بیچ رہ کر سانس لے رہے ہیں۔ ملا طاہر غنیؔ کو اللہ نے ہمارے بیچ پیدا کیا۔ وہ ہمارے درمیاں رہ کر لازوال شاعری خلق کرتے رہے لیکن اسے باہر والوں نے زندہ رکھا۔ ہماری آج کی نسل اس کے کام سے تو درکنار اس کے نام تک سے واقف نہیں۔ مہجورؔ کو شاعرِ کشمیر بننے کیلئے ٹیگور سے سند لینی پڑی۔ ہمارے کشمیر میں آج بھی کئی چراغ روشن ہیں، کئی بڑے نقاد اور قلم کار ہیں جن کی روشنی دور دور تک پہنچی ہوئی ہے لیکن خود ان کے دامن تلے اندھیرا ہے۔ ان کی دور کی نظر تو خوب تابناک ہے لیکن نزدیک کی نظر کافی کمزور ہے۔ اللہ ہم پر اور ہماری قوم پر رحم فرمائے۔

☆☆☆

انگریزی: اسٹیون آر۔سی۔ہکس
مترجم: ڈاکٹر نذیر آزاد

روشن فکری اور ردّ روشن فکری : خلط مبحث

روشن فکر خرد، لبرل ازم اور سائنس

روشن فکری نے جدید دنیا کی جن خصوصیات کو منظّم کیا وہ اب بلا چون و چرا مسلّمہ دکھائی دے رہی ہیں۔ لبرل سیاست اور منڈیاں، سائنسی پیش رفت اور ٹکنالوجی کی اختراعات۔ یہ چاروں بنیادیں خرد کی ساکھ پر استوار ہیں۔

سیاسی اور اقتصادی لبرلزم اس اعتماد پر منحصر ہیں کہ افراد اپنی زندگیاں خود گزار سکتے ہیں۔ افراد کو وہیں تک سیاسی طاقت اور اقتصادی خودمختاری دی جاسکتی ہے جہاں تک وہ اسے عاقلانہ طور پر استعمال کرنے کے اہل دکھائی دیں۔ افراد پر اعتماد بنیادی طور پر خرد کی طاقت پر اعتماد ہے۔ خرد بحیثیت ایسا وسیلہ جس سے افراد اپنی دنیا کو سمجھ سکتے ہیں، اپنی زندگی کی منصوبہ بندی کرسکتے ہیں، اور خردمند لوگوں کی طرح باہمی رابطہ کرسکتے ہیں۔ تجارت، گفت وشنید اور دلیل کی قوّت سے۔

سائنس اور ٹیکنالوجی خرد کی طاقت پر زیادہ واضح طور پر استوار ہیں۔ فطرت کو سمجھنے کے لئے سائنسی طریقہ خرد کے خالص اطلاق کے طور پر تیزی سے ترقی کر رہا ہے۔ سائنس کی ادراکی نتیجہ خیزی پر بھروسہ اصل میں خرد پر بھروسے کا عمل ہے۔ اسی طرح تکنیکی پیداواریت کے لئے اپنی زندگی پر بھروسہ کرنا ہے۔ خرد کی طاقت پر

اعتماد کو ادارہ جاتی شکل دینا روشن فکری کا امتیازی کارنامہ ہے۔

اس اعتماد کی ایک نشانی یہ ہے کہ ہزاروں ذہین اور محنت کش افراد، جن کی بدولت روشن فکری ممکن ہو سکی، میں سے تین افراد جو کہ تینوں انگریز ہیں، کو سب سے مؤثر افراد کے طور پر نشان زد کیا جاتا ہے۔ تجربیت اور سائنسی طریق کار پر اپنے کام کے لئے فرانسس بیکن: طبعیات (Physics) پر کام کے لئے ائزاک نیوٹن اور خرد، تجربہ کاری اور لبرل سیاست پر کام کے لئے جان لاک۔ خرد کی طاقت پر اعتماد ان کے تمام کارناموں کی تہہ میں کارفرما ہے۔ ان کے تجزیئے اور ان کے دلائل کامیاب ہوئے، اور جو چوکھٹا انہوں نے تیار کیا اس سے اٹھارہویں صدی کی ہر بڑی پیش رفت کو فکری رسائی حاصل ہوئی۔

ردِّ روشن فکری کی شروعات

چنانچہ روشن فکری کا خرد پر اعتماد، جس پر پوری ترقی کی اساس رکھی ہوئی تھی، فلسفیانہ سطح پر ہر صورت میں نامکمل اور ضرر پذیر رہا ہے۔ اٹھارہویں صدی کے وسط میں ڈیوڈ ہیوم کی تجربیت (ایمپرسزم) پر تشکیک (Skepticism) سے یہ فلسفیانہ کمزوریاں واضح ہونا شروع ہوئی تھیں اور روایتی عقلیت پسندی (Rationalism) کی صورت میں اس کی اندھی گلی نمودار ہوئی۔ روشن فکر خرد کی ادراکی کمزوری ردِ روشن فکری کے ابھرنے میں ایک بڑا نقطہ اتصال تھی۔

1780ء سے 1815ء عہد جدید کے تعین کے زمانوں میں سے ایک تھا۔ ان پینتیس برسوں میں اینگلو/امریکی کلچر اور جرمن کلچر ایک دوسرے سے فیصلہ کن انداز میں جدا ہو گئے۔ ایک نے واضح طور پر روشن فکری منصوبے کی اور دوسرے نے ردِ روشن فکری کی پیروی اختیار کی۔

روشن فکری انگلستان میں شروع ہوئی تھی اور اس نے انگلستان کو دوسرے

درجے کی یورپی طاقت سے پہلے درجے تک پہنچا دیا۔ باقی ماندہ یورپ نے اس کو بھانپ لیا۔فرانسیسیوں اور جرمنوں نے بالخصوص اس کا مشاہدہ کیا۔فرانسیسی پہلے تھے جنہوں نے روشن فکری کو اخذ کیا اور ذہانت کے ساتھ اس کی بنیاد پر اپنے دانشورانہ کلچر کو تبدیل کیا۔۔اس سے قبل کہ رُوسو کے مقلدین نے لاک کے حامیوں سے انقلاب کی باگ چھین کر اسے بدنظمی اور دہشت میں تبدیل کیا۔

بہرحال بہت سے جرمن مفکرین، انقلاب فرانس سے بہت پہلے روشن فکری سے بدظن تھے۔کئی جرمن دانشوروں نے اگرچہ روشن فکری کے مضامین کو سمو لیا تھا لیکن بیشتر مذہب، اخلاقیات اور سیاست پر اس کے اثرات سے پریشانِ خاطر تھے۔

نقادوں نے روشن فکری پر روایتی مذہب کی بیخ کنی کرنے کا الزام لگایا۔ روشن فکری کے سرکردہ مفکرین ڈی ازم کے قائل تھے جنہوں نے روایتی خدا پرستانہ تصوّر سے کنارہ کشی اختیار کی تھی۔ خدا کی حیثیت عظیم، ذاتی، شفیق خالق کی نہیں بلکہ اب وہ ایسا ماہر ریاضی ہے جس نے غیر معین مدّت پہلے خوبصورت مساویات پر کائنات کو ترتیب دیا اور جن کو جوہانز کیپلر اور نیوٹن نے دریافت کیا۔ ڈیسٹیوں کے خدا نے منطق اور ریاضی کے اصولوں پر نہ کہ مشئیت اور ترنگ پر عمل کیا۔ ڈیسٹیوں کے خدا نے لگتا ہے بہت پہلے اپنا کام انجام دیا اور اچھی طرح سے انجام دیا۔۔یعنی اب کائنات کی مشینری کو چلانے کے لئے منظر نامے پر اس کی ضرورت نہیں رہی۔اس طرح ڈی ازم نے دو کام کئے: اس نے خدا کو دور دراز کے معمار میں تبدیل کیا اور اس نے ایپسٹومولوجی (علمیات) کو قبول کیا۔ان دونوں خصوصیات نے روایتی خدا پرستی کے لئے بڑی مشکلات پیدا کیں۔

ایک دور کا معمار خدا، اس ذاتی خدا سے، جو کہ ہم کو دیکھ رہا ہے اور روز بہ روز ہماری نگرانی کرتا ہے، مختلف ہے۔ وہ نہیں ہے جس کی ہم عبادت کرتے ہیں یا جس

سے خوش حالی طلب کرتے ہیں یا جس کی سزا کا ہمیں خوف ہے۔ ڈیسسٹیوں کا خدا بغیر خون کی تجرید ہے نہ کہ وہ ذات جو کہ اتوار کی صبح کلیسا میں لوگوں میں جوش پیدا کرتا ہے اور انہیں معنویت کا شعور اور ان کی زندگیوں کو اخلاقی رہنمائی فراہم کرتا ہے۔

ڈی ازم کا اہم ترنتیجہ عقیدے کا زیاں ہے جس ایک حد تک خرد معیار بنتی ہے ،عقیدہ کم ہوتا جاتا ہے، اور اٹھارہویں صدی کے خدا پرستوں کو اس بات کا علم تھا جس حد تک خرد پیش رفت کرتی ہے سائنس کی پیش رفت ہوتی ہے: اور جس حد تک سائنس پیش رفت کرے گی۔ مذہب کے فوق فطری جوابات جو کہ عقیدے کی بنیاد پر قابل قبول ہیں، کی جگہ عقلی لحاظ سے دلچسپ ،فطرت پسند سائنسی توجیہات لیں گی ۔ اٹھارہویں صدی کے وسط تک ہر کوئی اس رجحان سے واقف ہو چکا تھا اور ہر کوئی جانتا تھا کہ یہ کہاں جا رہا ہے۔

ابتدائی ردِروشن خیال مفکرین کی نظر میں اس سے بدتر ،فطرت پسند جوابات کا وہ مواد تھا جو کہ اٹھارہویں صدی میں سائنس فراہم کر رہی تھی۔ اس وقت سائنس کے کامیاب ترین خاکے میکانیکی اور تخفیفی تھے۔ جب ان خاکوں کا اطلاق نوع انسانی پر کیا گیا تو انہوں نے روحِ انسانی کے لئے خطرات پیدا کئے۔ جب دنیا کا نظام میکانیکیت اور منطق ،اسباب اور ضرورت کے مطابق ہو تو آزاد ارادہ اور جذبہ، بے ساختگی اور تخلیقیت کا اس میں کیا مقام ہوگا؟

اس طرح اقدار کی اہمیت کیا ہوگی؟ خرد فرد کی ذاتی صلاحیت ہے، اور زمانہء روشن فکری میں خرد اور انفرادیت پسندی کی توقیر نے ایک ساتھ نشو ونما پائی۔ روشن فکر مفکرین کی تعلیمات کی رو سے فرد دوسروں کا غلام یا نوکر ہونے کے برعکس اپنی ذات میں ایک غایت ہے۔ وہ اپنی خوشی کی خود جستجو کرتا ہے، اور اسے تعلیم ،سائنس اور ٹکنالوجی کے وسائل دینے سے وہ اپنی زندگی کا خاکہ مرتب کرنے اور اس کی

خاطر اہداف متعین کرنے کے لئے آزاد ہوگا۔لیکن ردِ روشن فکری کے ابتدائی مفکرین اس بات سے فکر مند تھے کہ اگر افراد کا حوصلہ بڑھایا جائے کہ وہ استدلال کی بنیادوں پر اپنے انفرادی اہداف کی منصوبہ بندی کریں تو مشترکہ مفادات اور ایثار، فرض اور تعلق جیسی قدروں کا حال کیا ہوگا؟ کیا اس طرح کی انفرادیت پسند عقلیت سفاکانہ، محدود اور حریص خودغرضی کی ہمت افزائی نہیں کرے گی؟ کیا یہ افراد کا، دیرینہ روایات کو رد کرنے اور گروہ سے لاتعلق ہونے کے لئے، اور اس طرح الگ تھلگ، بغیر جڑوں اور بے چین ذروں والے عدم سماج کی تشکیل کا حوصلہ نہیں بڑھائے گی؟

پس، خرد اور انفرادیت پسندی کی مداح روشن فکری کا ٹکراؤ ابتدائی ردِ روشن فکری مفکرین کے ساتھ ایک بے خدا، بے روح، جوش جذبات سے عاری اور اخلاق سے بے تعلق مستقبل کے آسیب کے ساتھ ہوا۔

اس آسیب کی وحشت جرمن ریاستوں کے دانشوروں پر زیادہ غالب تھی، جہاں روشن فکری کے تئیں واضح دشمنی کا چلن تھا۔کئی لوگوں نے ژین ژاک روسو کے اجتماعی سماجی فلسفہ سے تحریک پائی۔بعض ہیوم کے خرد پر حملے سے اثر انداز ہوئے۔ بعض نے جرمنی کی روایات، عقیدہ، فرض اور نسلی شناخت کو نئے سرے سے تقویت دینا چاہی، جس کی روشن فکر نظریات خرد، خوشی کی جستجو اور عالمی شہریت نے بیخ کنی کی تھی۔جتنی انگلستان اور فرانس میں روشن فکری کی طاقت اور توقیر بڑھتی گئی اتنی ہی جرمن ریاستوں میں ایک ابھرتی ہوئی ردِ روشن فکری نے اپنی قوت کو مجتمع کیا۔

اس باب اور آئندہ باب میں ہمارا معاملہ خرد پر مابعد جدیدیت کا حملہ ہوگا۔ دانشوروں کیلئے مابعد جدیدیت ایک سماجی قوت کے طور پر ابھر آئی کیونکہ علوم انسانی میں ردِ روشن فکری نے روشن فکری پر فتح پائی۔خرد کی توجیہہ میں روشن فکری کی کمزوری اس کا مہلک سقم تھا۔ مابعد جدیدیت کی انتہائی تشکیک، موضوعیت اور نسبیت دو

صدیوں کی طویل اپسٹومولوجیکل جنگ کے نتائج ہیں۔ یہ جنگ، کہانی ہے کہ، خرد حامی دانشور مشاہداتی ادراک، تصورات اور منطق جیسے معروضی معاملات کا دفاع کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن بتدریج پسپائی اختیار کرتے ہوئے میدان خالی کرتے ہیں جب کہ خرد مخالف دانشوروں نے اپنے دلائل میں خوش گفتاری پیدا کر کے پیش رفت کی اور تیزی سے غیر عقلی متبادل کی تشکیل کی۔ مابعد جدیدیت خرد پر ردِ روشن فکری کے حملے کا حتمی نتیجہ ہے۔

کانٹ کا تشکیکی نتیجہ

ایمونوئل کانٹ ردِّ روشن فکری کا اہم ترین مفکر ہے۔ کسی بھی دوسرے مفکر کے مقابلے میں اس کے فلسفے نے عقیدہ اور فرض، جو کہ ماقبل جدیدیت کا تصورِ زندگی تھا، کو روشن فکری کے تجاوزات کے خلاف پشت پناہی فراہم کی اور کسی دوسرے مفکر کے مقابلے میں روشن فکر خرد پر اس کے حملوں نے انیسویں صدی کی عدم عقلیت اور مثالیت پسند مابعد الطبعیات کی خاطر دروازہ کھول دیا۔ اس طرح فلسفے میں کانٹ کی اختراعات مابعد جدیدیت کی طرف اپسٹومولوجیکل شاہراہ کی شروعات تھیں۔

بعض اوقات کانٹ کو خرد کا حمایتی خیال کیا جاتا ہے۔ یہ بات مسلّم ہے کہ کانٹ سائنس کا حامی تھا۔ اس نے اخلاقیات میں استدلال کی پیوستگی پر زور دیا۔ کانٹ نے ہماری سوچ، یہاں تک کہ مذہب کے بارے میں ہماری سوچ کی رہنمائی کے لئے عقلی طور پر مربوط اصول وضع کئے۔ اس نے یوہان ہمان کی شوریدہ سری اور یوہان ہردر کی نسبیت پسندی کی مزاحمت کی۔ پس یہ کہا جاتا ہے کہ، کانٹ کو روشن فکری کے معبدِ عظام میں جگہ دینی چاہیئے۔ یہ غلطی ہے۔

خرد کا بنیادی مسئلہ واقعیت کے ساتھ اس کا تعلق ہے۔ کیا خرد واقعیت جاننے کی اہل ہے یا نہیں ہے؟ کیا ہماری عقلی استعداد ایک ادرا کی کارکردگی ہے، جو

کہ واقعیت سے اپنا مواد حاصل کرتی ہے، اس مواد کی اہمیت کو سمجھتی ہے اور اس سمجھ کو واقعی ہمارے افعال کی رہنمائی میں استعمال کرتی ہے یا نہیں؟ یہ وہ سوال ہے جو فلسفیوں کو خرد حامی اور خرد مخالف گروہوں میں تقسیم کرتا ہے۔ یہ وہ سوال ہے جو جو عقلیت پسند عارفوں اور تشکیکیوں کو باہم جدا کرتا ہے، اور "خالص خرد کی تنقید" میں کانٹ کا یہی سوال تھا۔

کانٹ اپنے جواب میں غیر مبہم تھا۔ واقعیت، امر واقعہ، واقعہ فی نفسہ خرد پر ہمیشہ کے لئے مسدود ہو چکی ہے اور خرد اپنے ذاتی نتائج کی آگہی اور تفہیم تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ خرد کا بجز اس کے کوئی "مقصد نہیں ہے کہ اپنی تجرباتی کارکردگی کی توسیع کے لئے اپنے روایتی اصولوں کو نافذ کرے، اور اس کی کارکردگی سے باہر کوئی توسیع نہیں" اپنے مظہریات (فینامنن) کی تفہیم، جو کہ اس نے اپنے خاکے کے مطابق تعمیر کیا ہے، خرد خود سے باہر کچھ بھی نہیں جان سکتی ہے۔ کٹر پنتھیوں کے برعکس، جو کہ صدیوں سے واقعیت کی از خود علمیت کی آس لگائے ہیں، کانٹ اس نتیجے پر پہنچا کہ کٹر پنتھی حل، پس، نہ صرف غیر یقینی بلکہ ناممکن ہے''۔

پس خرد کا عظیم سورما کانٹ یہ صراحت کرتا ہے کہ خرد کے بارے میں سب سے اہم سچائی یہ ہے کہ یہ واقعیت کے بارے میں جاہل ہے۔

کانٹ کی غایت کا ایک حصہ مذہبی تھا۔ اس نے اس ضرب کا مشاہدہ کیا تھا جو کہ مذہب کو روشن خیال مفکرین کے ہاتھوں سہنا پڑی اور وہ ان سے اس بات پر وثوق کے ساتھ متفق تھا کہ خرد سے مذہب کا جواز فراہم نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے اس نے اس بات کا احساس کیا کہ ہمیں فیصلہ کرنا چاہیئے کہ فوقیت کس کو ہے۔ مذہب کو یا خرد کو؟ کانٹ نے قطعی طور پر مذہب کا انتخاب کیا۔ مطلب یہ کہ خرد کو اس کی صحیح جگہ یعنی ماتحتی میں رکھا جائے اور اس طرح، جیسا کہ مشہور ہے۔ اس نے پہلی "کرٹیک"

کے دوسرے دیباچے میں لکھا ہے ''لہٰذا میں نے یہ ضروری سمجھا کہ میں آگہی کو رد کروں تاکہ عقیدہ کے لئے جگہ بنا سکوں"۔اسی طرح کرٹیک کا ایک مقصد خرد کے دائرۂ عمل کو شدید طور سے محدود کرنا تھا۔خرد کے لئے واقعہ فی نفسہ (نوٗمنان) مسدود کرنے سے خدا کے وجود کا ابطال کرنے والے تمام عقلی استدلال خارج کئے جا سکتے ہیں۔اگر خرد کو فقط ،واقعہ بحیثیت مشاہدہ (فینامینن) کے دائرے تک محدود رکھا جائے تو واقعہ فی نفسہ (نوٗ مینان)، جو کہ مذہب کا دائرہ کار ہے،خرد کی حدود سے باہر ہوگا اور مذہب کے خلاف استدلال کرنے والوں کو کہا جائے گا کہ خاموش ہو جایئے اور چلے جایئے۔

کانٹ کی غیر یقینیت : تجربیت پسندی سے عقلیت پسندی تک

مذہبی معاملات کے علاوہ کانٹ ان مسائل سے بھی دوچار تھا جو تجربیت پسندوں اور عقلیت پسندوں نے خرد کی تسلی بخش توجیہات وضع کرنے کی کوشش میں باہم متصادم کئے تھے۔

اپنے تمام تر اختلافات کے باوجود تجربیت پسند اور عقلیت پسند،روشن فکری کے وسیع نظریہ خرد پر متفق تھے۔ یہ کہ انسانی خرد فرد کی فطری صلاحیت ہے ، کہ یہ واقعیت کو معروضی طور پر جاننے پر قادر ہے، کہ یہ خودکار طریقے سے آفاقی اصولوں کے مطابق عمل کی اہل ہے۔اس طرح،خرد کے اس تصور کی تہہ میں سائنس،انسانی وقار اور انسانی اداروں کے مکمل ہونے کا اعتماد کارفرما تھا۔

خرد کے ان پانچ اوصاف۔۔معروضیت ، اہلیت ،خود اختیاریت ،آفاقیت اور خرد بحیثیت انفرادی صلاحیت کے بارے میں کانٹ اس نتیجے پر پہنچا کہ معاصر فلسفے کا ناخوشگوار تجربہ یہ ہے کہ اس نے عملاً واضح کیا کہ ان میں سے بنیادی ترین وصف یعنی معروضیت کو ترک کیا جانا چاہیئے ۔تجربیت پسندی اور عقلیت پسندی کی ناکامیوں نے دکھلایا کہ معروضیت ناممکن ہے۔

خرد کے معروضی ہونے کے لئے اس کا واقعیت کے ساتھ مربوط ہونا لازمی ہے اور اس بلا واسطہ رابطے کی نمایاں ترین خصوصیت حسی ادراک ہے۔ واقعیت پسندانہ نکتہ نظر سے حواس واقعیت کے ساتھ ہمارا تعلق پیدا کرتے ہیں اور تب یہ وہ مواد فراہم کرتے ہیں جس کی خرد تنظیم کر کے تصورات میں مربوط کرتی ہے اور نتیجے میں یہی تصورات، فرضیات اور نظریات کے ساتھ مدغم ہوتے ہیں۔

بہر حال، اگر حواس ہمیں اشیاء کی صرف داخلی شبیہات مہیا کرتی ہیں تو واقعیت اور خرد کے درمیان ایک رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ اگر خرد کو واقعیت کی ایک داخلی حسی شبیہہ کے ساتھ پیش کیا جائے تو یہ واقعیت کی بلا واسطہ آگاہی نہیں رکھتی ہے، اس طرح واقعیت کسی استدلالی نتیجہ یا حسی ادراک کے پردے میں کوئی امید بن جاتی ہے۔

دو دلائل سے روایتی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا گیا کہ ہم فقط داخلی حسی ادراک سے آگاہی حاصل کرتے ہیں۔ پہلی دلیل اس حقیقت پر استوار تھی کہ حسی ادراک ایک اتفاقی عمل ہے۔ لہٰذا دلیل دی گئی کہ خرد، اس اتفاقی عمل کے آخر پر داخلی کیفیت سے آگاہ ہوتی ہے نہ کہ اس خارجی شئے سے جس نے اس عمل کی ابتدا کی تھی۔ بدقسمتی سے حواس واقعیت کے شعور میں خود رکاوٹ پیدا کرتے ہیں۔ دوسری دلیل اس بات پر استوار تھی کہ حسی ادراک کی خصوصیات افراد میں الگ الگ ہوتی ہیں اور وقت بدلنے کے ساتھ ایک مخصوص فرد میں بھی یہ خصوصیات تبدیل ہوتی ہیں۔ کسی شئے کو ایک شخص سرخ جبکہ دوسرا ٹیالا مانتا ہے۔ سنگترے کا ذائقہ میٹھا ہے لیکن ایک چمچہ شکر چکھنے کے بعد نہیں۔ تو شئے کا اصل رنگ کیا ہے یا سنگترے کا اصل ذائقہ کیا ہے؟ ایسا لگتا ہے کہ دونوں میں سے کسی کو بھی اصلی خصوصیت نہیں کہا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس، ہر کوئی حسی ادراک فقط موضوعی تاثر ہے، اور ہر کسی کی خرد اپنے شخصی تاثر سے آگاہی حاصل کرے گی نہ کہ بیرونی شئے سے۔

ان دونوں دلائل کے درمیان جو بات مشترک ہے وہ اس غیر متنازعہ حقیقت کا اعتراف ہے کہ ہمارے اعضائے حسی سینس آرگنز (Sense organs) کی ایک ماہیت ہے، یہ اعضاء مخصوص طریقوں میں کام کرتے ہیں، اور یہ کہ ہم جس شکل میں واقعیت کا تجربہ کرتے ہیں وہ ہمارے اعضائے حسی کی ماہیت کا کام ہوتا ہے اور ان دلائل کے مابین ایک اہم اور بحث انگیز مفروضہ مشترک ہے کہ ہمارے حسی اعضاء کی منفرد ماہیت سے باور ہوتا ہے کہ یہ واقعیت کے بلاواسطہ ادراک میں مانع ہوتے ہیں۔ یہ دوسرا مفروضہ کانٹ کے تجزیے کیلئے زبردست اہمیت رکھتا تھا۔

حسّی ادراک (سینس پرسپشن (Sense perception) کے اس تجزیئے سے تجربیت پسندوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ باوجود اس کے ہمیں حسی ادراک پر تکیہ کرنا چاہیے، لیکن ان پر ہمارا اعتماد عارضی ہونا چاہیے۔ حسی ادراک سے ہم کوئی یقینی نتیجہ نہیں نکال سکتے ہیں۔ عقلیت پسندوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اہم سچائیوں تک پہنچنے کے قابل لحاظ ذریعے کے طور پر حسی تجربہ بے فائدہ ہے اور یہ کہ ہمیں سچائی کے سرچشموں تک پہنچنے کے لئے دوسری جگہوں کو تلاش کرنا ہوگا۔

یہ بات ہمیں مجرد تصورات کی طرف لے جاتی ہے۔ تجربیت پسندوں، جو کہ ہمارے معتقدات کے تجربی سرچشموں پر تاکید کرتے ہیں، کا ماننا تھا کہ تصورات کا غیر یقینی ہونا بھی لازمی ہے۔ حسی ادراک پر استوار ہونے کی بناء پر تصورات واقعیت سے دو درجہ الگ ہیں اور اس طرح کم یقینی ہیں۔ چنانچہ اقسام بندیاں ہماری پسند پر مبنی ہونے کی وجہ سے تصورات انسانی کے ساختہ ہوتے ہیں اس لئے تصورات اور ان سے حاصل ترغیبات کی نہ وہ ضرورت ہے اور نہ وہ آفاقیت جو کہ ان سے منسوب کی گئی ہے۔

عقلیت پسند، جو کہ اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ ضروری اور آفاقی تصورات حسی تجربات سے اخذ نہیں کئے جاسکتے ہیں۔ لیکن اس بات پر اصرار کرتے

ہیں کہ ہم ضروری اور آفاقی آگاہی رکھتے ہیں، اس نتیجے پر پہنچ گئے کہ ہمارے تصورات کے سرچشمے ہمارے حسی تجربات سے کہیں الگ واقع ہونے چاہئیں۔ اس کا ذیلی مسئلہ یہ ہے کہ اگر تصورات کے سرچشمے حسی تجربات میں نہیں ہیں تو مشکل سے ہی حسی دائرے میں ان کا اطلاق دیکھا جاسکتا ہے۔

تصورات کے ان دو تجزیوں میں جو بات مشترک ہے وہ درج ذیل کٹھن انتخاب ہے۔ اگر ہم سمجھتے ہیں کہ تصورات ہمیں کسی آفاقی اور ضروری چیز کے بارے میں کہتے ہیں، تو ہمیں یہ ماننا چاہیے کہ ان کا حسی تجربے کی دنیا کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے اور اگر ہم سمجھتے ہیں کہ تصورات کا حسی تجربات سے کوئی تعلق ہے تو ہمیں اس خیال سے دست بردار ہونا ہوگا کہ ہم کسی حقیقی آفاقی اور ضروری سچائی کی آگاہی رکھتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں تجربے اور ضرورت کا آپس میں کوئی تعلق نہیں ہے۔ کانٹ کے تجزیے کیلئے یہ مفروضہ بھی بڑا نازک تھا۔

عقلیت پسندوں اور تجربیت پسندوں نے مشترکہ طور پر روشن فکری کے اس اعتماد پر وار کیا جو اسے خرد پر تھا۔ خرد تصورات کے ساتھ کام رکھتی ہے۔ لیکن ہمیں یا تو یہ ماننا ہوگا کہ حسی تجربات کی دنیا کے ساتھ خرد بہت کم علاقہ رکھتی ہے۔ اس صورت میں سائنس کی اپنے بارے میں یہ رائے کہ وہ حسی تجربوں کی دنیا میں آفاقی اور ضروری سچائیاں وجود میں لاتی ہے، زبردست مشکل سے دوچار ہوتی ہے یا ہمیں اس بات کو قبول کرنا ہوگا کہ خرد کے تصورات حسی تجربات کی محض فوری اور اتفاقی اقسام بندی ہے۔ اس صورت میں (بھی) سائنس کی اپنے بارے میں یہ رائے کہ وہ حسی تجربوں کی دنیا میں آفاقی اور ضروری سچائیاں وجود میں لاتی ہے، زبردست مشکل سے دوچار ہوتی ہے۔

اس طرح کانٹ کے زمانے تک خرد کے بارے میں روشن فکر فلسفیوں کی

رائے دو وجوہات کی بناء پر ڈگمگا رہی تھی۔خرد ان کے حسی ادراک کے تجزیئے کی رو سے سچائی تک بلاواسطہ رسائی سے قاصر دکھائی دیتی ہے اور تصورات کے تجزیئے کی رو سے خرد یا تو واقعیت سے بے محل نظر آتی ہے یا اتفاقی سچائیوں تک محدود دکھائی دیتی ہے۔

فلسفے کی تاریخ میں کانٹ کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے عقلیت پسندوں اور تجربیت پسندوں کی تعلیمات کو آمیز کیا، اور دونوں کے بنیادی مفروضات کو تسلیم کرتے ہوئے خرد اور واقعیت کے رشتے کی اساسی طور پر قلب ماہئیت کی۔

کانٹ کا بنیادی استدلال

کانٹ نے تجربیت پسندوں اور عقلیت پسندوں کے مشترکہ مقدمات کی شناخت سے آغاز کیا جن کا مفروضہ تھا کہ آگاہی معروضی ہونی چاہیے۔یعنی انہوں نے بلا چون و چرا مان لیا تھا کہ آگاہی کا ہدف شرائط کا تعین کرتا ہے اور اس طرح یہ موضوع پر لازم ہے کہ وہ شئے کی شرائط پر اس کی شناخت کرے۔ دوسرے الفاظ میں تجربیت پسند اور عقلیت پسند واقعیت پسند تھے: ان کے مطابق واقعیت وہ ہے جو کہ شعور پر غیر منحصر ہو اور شعور کا ہدف یہ ہے کہ وہ واقعیت سے اسی طرح آگاہ ہو جیسے کہ وہ ہے۔کانٹ کے لفظوں میں، انہوں نے باور کیا تھا کہ موضوع کو شئے کی مطابقت کرنی ہے ۔اس کے بعد کانٹ نے مشاہدہ کیا کہ واقعیت/ معروضیت پسندانہ مفروضہ بار بار ناکام ہوا، اور زیادہ قابل توجہ یہ ہے کہ اس کے لئے ناکامی سے دوچار ہونا ناگزیر ہے۔

اس امر کی وضاحت کے لئے کانٹ نے آگاہی کے تمام تجزیے کرنے کے واسطے ایک تعّطل ڈیلیما کی تجویز پیش کی۔اس ڈیلیما کا پہلا مقدمہ ارتقاعی استخراج (ٹرانسنڈنٹل ڈیڈکشن) میں دیا گیا ہے۔ یہاں پر کانٹ کہتا ہے کہ اشیاء کی آگاہی دو میں سے صرف ایک طریقے سے حاصل ہوسکتی ہے۔

اشتمالی پیشکش اور ان اشیاء کے درمیان ربط قائم کرنے کے لئے، ان کے

اہم تعلقات کی تشکیل کے لئے ، اوران کی باہمی آمیزش کے لئے صرف دوطریقے ہیں۔ یا یہ کہ صرف شئے سے اس کی پیشکش ممکن ہو، یا صرف پیشکش سے شئے ممکن ہو۔

تعطل (ڈیلیما) کی شرائط نہایت اہم ہیں، خصوصا پہلے متبادل کیلئے۔ اگر ہم کہیں کہ ''فقط شئے پیش کش کو لازمی طور ممکن بنائے'' تو ہم کنایتاً کہتے ہیں کہ موضوع کو طریقہ کار کے ساتھ سروکار نہیں ہونا چاہیے۔ اس میں یہ بات مضمر ہے کہ موضوع کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہے، محاورہ " شفاف " کے مصداق، شعور نہ کہ خصوصی طور دماغ ، ذریعہ ہونا چاہیے جس پر یا جس کے آر پار واقعیت اپنے آپ کو تحریر کرے۔ بالفاظ دیگر، اس کے پیش رو مفکرین کی طرح، کانٹ اس خیال کا حامی تھا کہ، موضوعیت ایک بے شناخت موضوع کے لئے بلاواسطہ واقعیت پسندی کی مابعدالطبعیات (میٹافزیکس Metaphysics.) شرط قرار دیتی ہے۔

لیکن یہ امر عیاں ہے کہ دماغ کی ماورائیت مایوس کن ہے۔ یہ کانٹ کا دوسرا مقدمہ تھا۔ موضوع کا کچھ یوں ہے: اس کے اعمال اتفاقی اور واضح ہیں اور وہ موضوع کی جانکاری تشکیل کرتے ہیں۔ کانٹ کے لفظوں میں، جب ہم مشاہدہ کرتے ہیں ''ہم دائمی طور پر کیفیات میں محو رہتے ہیں، کیفیات جو کہ ہمارے مشاہدات کو " محدود تراکیب " بناتی ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ بلاواسطہ واقعیت پسندی (نیوی ریلزم) ایک غیر ممکن منصوبہ رہا ہے۔ مدرک موضوع ایک بے شناخت لوح سادہ نہیں ہے، اس لئے یہ نہیں ہوسکتا ہے کہ تنہا شئے آگاہی کو ممکن بنائے۔ مدرک موضوع، اپنی محدود پہچان کے ہوتے ہوئے تجربات پیدا کرنے میں مصروف ہے، اور پیدا کئے گئے محدود ومشروط تجربات سے موضوع کی قرأت نہیں ہوسکتی ہے، جیسا کہ حقیقت میں وہ ہے۔

اس طرح ہم دوسرے متبادل تک پہنچتے ہیں، وہ جس کو کانٹ نے بطور سچائی

نامزد کیا۔ یعنی کہ پیش کش شئے کو ممکن بناتی ہے۔ پس ہمیں فلسفے میں کانٹ کے " کوپرنیکی" انقلاب کی ترغیب کے اجزاء ملتے ہیں جن کا احساس دوسرے دیباچے (کرٹیک آف پیور ریزن کے) میں ہوتا ہے۔ یہ مان کر کہ مدرک شئے کی ایک شناخت ہے، ہمیں اس روایتی مفروضے کو ترک کرنا چاہئے کہ موضوع شئے کے ساتھ مطابقت رکھتا ہے۔ اس طرح، سچائی اس کے برعکس ہونی چاہئے: شئے کو موضوع کے مطابق ہونا لازمی ہے، اور اگر ہم صرف اس مفروضہ کو مانیں یعنی اگر ہم موضوعیت کے لئے معروضیت سے دستبردار ہوجائیں تو ہم تجرباتی آگہی کا ادراک کرسکتے ہیں۔

کانٹ کی ترغیبات کا دوسرا حصہ لازمی اور آفاقی تصورات اور مفاہیم کو سمجھنے کی کوشش تھا۔ نہ تو عقلیت پسندوں اور نہ ہی تجربیت پسندوں نے ان کو تجربات سے اخذ کرنے کا کوئی راستہ پالیا۔ نیز کانٹ نے ان کی معروضیت اور تجربیت کے مفروضے پر اعتراضات وارد کئے۔ ان مفروضات نے اس منصوبے کو ناممکن بنادیا۔ "اول الذکر معاملے میں (یعنی، صرف شئے پیشکش کو ممکن بناتی ہے) یہ ربط فقط تجربی ہے اور پیشکش ہرگز استخراجی (اپیریوری) نہیں ہوسکتی ہے"۔ یا زبان کے وسیلے سے اس نکتے کو واضح کرنے کی خاطر کانٹ نے ہیوم سے استفادہ کیا، کہ مفعولی (Passive) تجربہ اس بات کو آشکار نہیں کرسکتا ہے جو کہ لازمی طور ہے، کیونکہ ایسا تجربہ "ہمیں سکھاتا ہے کہ کوئی شئے اِس طرح یا اُس طرح ہے لیکن یہ نہیں بتاتا ہے کہ یہ اس کے برعکس نہیں ہوسکتی ہے"۔

پس، ہمیں بارِ دگر یہ نتیجہ نکالنا ہوگا کہ سچائی برعکس ہے۔ ضرورت اور کلیت شئے مدرک کا فریضہ ہونا لازمی ہے نہ کہ وہ امور جو کہ موضوع پر شئے کے ذریعے ٹھونسی گئی ہیں۔ اگر ہم یہ فرض کریں کہ شئے مدرک کی ہماری پہچان ہمارے تجربات کی تشکیل میں مضمر ہے تو ہم یہ مان سکتے ہیں کہ ہماری پہچان ہمارے تجربات کی بعض

ضروری اور حتمی خصوصیات کو وجود میں لائے گی۔اسی طرح،ہمیں کانٹ کا وہ مرکزی منصوبہ ملتا ہے جس کی رو سے وہ نقدِ اول (فرسٹ کرِٹیک) میں موضوع کیا یسے چودہ تعمیری طریق ہائے کار کی کھوج لگاتا ہے: یعنی مکان و زمان قوت احساس کی دو صورتوں کی حیثیت میں،اور بارہ اقسام۔ان تعمیری کارکردگیوں کے تفاعل کے نتیجے میں ہم اپنی تجربی دنیا میں ضروری اور حتمی خصوصیات پا سکتے ہیں۔کیونکہ ہم نے ان کو وہاں پر رکھا ہے۔

اب لین دین کے موازنے پر آتے ہیں۔ پہلا ماحصل یہ ہے کہ تجربے کی حسیاتی دنیا میں لازمی اور حتمی خصوصیات مضمر ہیں،اس لئے ہماری جستجو کی خاطر ہمیں سائنس کی ایک خوش آئند اور باقاعدہ دنیا ملتی ہے۔سائنس کو تجربیت پسندوں اور عقلیت پسندوں کی پیدا کردہ تشکیک سے گلوخلاصی ملتی ہے،اور لازمی اور حتمی سچائیوں کو آشکار کرنے کی اس کی خواہش ممکن ہو جاتی ہے۔

لیکن یہاں پر بھی وہی کانٹ والا لین دین ٹریڈ آف ہے۔ وہ اشیاء جن کا سائنس انکشاف کرتی ہے''صرف ہمارے دماغ میں''موجود ہیں،اسلئے اس سے باہر کی دنیا میں ہم ان کی تفہیم نہیں کر سکتے ہیں۔چونکہ حسیاتی دنیا کی لازمی اور حتمی خصوصیات ہماری ذہنی کارکردگی کے فریضے ہیں ، کوئی بھی لازمی اور حتمی خصوصیت،جس کو سائنس حسیاتی دنیا میں منکشف کرتی ہے،اس کا اطلاق فقط حسیاتی دنیا میں ہے۔سائنس کو تجربہ اور خرد کے ساتھ کام کرنا چاہئے،کانٹ کی دلیل کی رو سے یہ معنی رکھتا ہے کہ سائنس بذات خود واقعیت سے کٹی ہوئی ہے۔

ہر چیز مکان و زمان میں وجدانی طور قابل تفہیم ہے،اس طرح ہمارے لئے تجربے کی تمام ممکن اشیاء ظاہری ہونے کے سوا کچھ نہیں ہیں،یعنی کہ، فقط نمائندہ، جو کہ اس طرح پیش کی جاتی ہیں جیسے توسیع شدہ وجود یا جیسے ترامیم کا سلسلہ، جن کی

ہمارے خیالات سے باہر کوئی آزاد حیثیت نہیں ہے۔

جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ کس چیز کی ہمارے خیالات سے باہر آزاد ہستی ہے، نہ کسی کو معلوم ہے اور نہ معلوم ہوسکتا ہے۔

کانٹ کے نکتہ ءنظر سے یہ ایک ٹریڈ آف ہے جسے کرنے کے لئے وہ مسرور ہے، مذہب کے منافع میں سائنس کا خسارہ۔ کانٹ کے استدلال کی کامیابی کی صورت میں "اخلاقیات اور مذہب پر وارد ہونے والے تمام اعتراضات ہمیشہ کیلئے خاموش ہوں گے، اور سقراطی طرز بیان میں، گویا کہ، یہ معترضین کی جہالت کا واضح ثبوت ہے"۔ خرد اور سائنس اب حسیات تک محدود ہیں، شئے فی نفسہ کی قلمرو کو چھوئے بغیر اور نا قابل رسائی چھوڑ کر۔ سائنس کی نفی کرنے سے عقیدے کیلئے جگہ مختص کی گئی۔ کیونکہ کون کہہ سکتا ہے کہ حقیقی دنیا سے باہر کیا ہے اور کیا نہیں ہے؟

کانٹ کے کلیدی مفروضات کی شناخت

کانٹ کے شدید تشکیکی نتائج، جو کہ پوسٹ موڈرنسٹوں اور ان کے دشمنوں کے درمیان تسلسل کے ساتھ معاصر مباحث کو انگیز کرتے ہیں، فلسفیانہ مفروضات پر مبنی ہیں۔ اکثر پوسٹ موڈرنسٹ ان مفروضات کو ٹھوس گردانتے ہیں اور اکثر اوقات ان کے دشمن ان کی تردید کرتے ہوئے شکست سے دوچار ہوتے ہیں۔ تاہم ان مفروضات کی طرف توجہ دینا لازمی ہے، اگر مابعد جدید نتائج سے گریز کرنا مقصود ہو۔ اس لئے آئندہ کے حوالہ جات کیلئے ان مفروضات کو نشان زد کرنا ضروری ہے۔

پہلا مفروضہ یہ کہ نفس مُدرک (نوینگ سجکٹ Knowing subject) کی کوئی پہچان ہے، ادراک کی راہ میں ایک رکاوٹ ہے۔ یہ مفروضہ بیشتر زبانی قواعد میں بالفعل موجود ہے: معروضیت پسند نقاد اس بات پر مُصِر ہوں گے کہ دماغ شفاف وسیلہ ترسیل نہیں ہے؛ نہ ہی یہ روشن آئینہ ہے جس میں واقعیت اپنے آپ کو منعکس کرتی

ہے؛ نہ ہی یہ غیر فعال صفحہ (ٹیبلٹ Passive tablet) ہے جس پر واقعیت تحریر کرتی ہے۔ یہ مفروضہ (کہ نفس، مدرک کی پہچان ادراک کی راہ میں رکاوٹ ہے) اس وقت ابھرتا ہے جب موضوع کو سچائی کی آگہی سے نااہل قرار دینے کیلئے ان امور کو استعمال کیا جاتا ہے۔ پس واقعیت کی آگہی کو ظہور پذیر ہونے کیلئے ادعا یہ ہے کہ ذہن کو شفاف وسیلہ ترسیل ہونا ہوگا، ایک روشن آئینہ، ایک غیر فعال صفحہ۔ دوسرے لفظوں میں ذہن کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہونی چاہیئے؛ یہ فی نفسہ کوئی شئے نہ ہو اور شناخت کو کوئی اسبابی طریقہ عمل اختیار نہ کرنا پڑے۔ اس لئے ذہن کی شناخت اور اس کا اسبابی طریقہ عمل ادراک کے دشمن تصور کئے جاتے ہیں۔ نیم شفافیت، ادراک کے ان نسبتی اور اسبابی استدلال میں مضمر ہے جو کہ کانٹ کے فلسفے کے پس منظر کی خاطر مشکلات پیدا کرنے میں اہم اجزاء کے طور پر کارفرما ہیں۔

حسیات کی نسبت کی دلیل کے سلسلے میں ڈائفونس (نیم شفافیت) درج ذیل طرح کام کرتی ہے۔ ہمارے مشاہدے میں ہے کہ ایک شخص کسی چیز کو سرخ کہتا ہے جبکہ دوسرا اسے مٹیالا مانتا ہے۔ یہ ہمارے لئے گورکھ دھندا ہے کیونکہ اس سے ہم اس حقیقت کی طرف متوجہ ہوتے کہ ہیں کہ ہمارے حسی اعضاء واقعیت کا تاثر لینے میں مختلف ہیں۔ یہ ایک اپسٹومولوجیکل معمّہ ہے، فقط اس صورت میں، اگر ہم یہ مان لیں کہ ہمارے حسّی اعضاء کو واقعیت کے بارے میں ہماری آگہی کے ساتھ کوئی سروکار نہیں ہونا چاہیئے۔ یعنی واقعیت کسی طرح ہمارے شفّاف ٹرانسپیرنٹ Transparent) ذہنوں پر ثبت ہونی چاہیئے۔ گویا کہ یہ تب ایک مشکل ہے جب کہ ہماری حسیات کو کو شفافیت کے ساتھ عمل کرنا چاہیے۔

جہاں تک مشاہدے پر مبنی اسبابی استدلال کا تعلق ہے، شفافیت کا ادعا تب کام میں لایا جاتا ہے جب ہم اس امر سے حیرت زدہ ہوتے ہیں کہ شعور تقاضا کرتا

ہے کہ انسان کا ذہن ایک مخصوص حالت میں ہو، اور یہ کہ اس ذہنی حالت اور شئے واقعی کے درمیان ایک اسبابی طریقہ عمل ہو جو حسیات کو بروئے کار لائے۔ یہ اسی وقت گورکھ دھندا ہے جب ہم نے پہلے سے فرض کیا ہو کہ آگہی ایک راست مظہر ہونی چاہیئے، کہ ذہن کے ایک مخصوص حالت میں ہونے کی بناء پر اس کا کسی طرح وقوع ہونا چاہیئے۔ گویا کہ توضیح کا اسبابی عمل اسی صورت میں معمہ ہے جب یہ مان لیا جائے کہ ہماری حسیات کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہو بلکہ یہ نیم شفاف وسیلہ ترسیل ہو۔

ادعا کے بارے میں نسبیت اور سببیت پر مبنی استدلال میں ہمارے حسی اعضاء کی شناخت کو واقعیت جاننے کی راہ میں دشمن تصور کیا جاتا ہے۔

کانٹ نے شعور کے تمام اجزاء پر اس نکتے کو عمومی طور لاگو کیا۔ موضوع کا ذہن نیم شفاف (ڈائیا فونس) نہیں ہوتا ہے۔ (جو) اس کی شناخت ہے: اس کی ساختیں ہیں جو موضوع کی آگہی کو محدود کرتی ہیں، اور یہ بے قاعدہ طور پر فعال ہیں۔ اس سے کانٹ نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ موضوع پر واقعیت کی آگہی ممنوع کی گئی ہے۔ حسیت کی شکلیں اور اقسام، جس چیز کو بھی ہم ذہن کی شناخت گردانتے ہیں، کانٹ کے حوالے سے وہی اتفاقی تفاعل ہمیں مسدود کرتے ہیں۔ کانٹیائی (کانٹین۔ کانٹ والے) قاعدے کی رو سے ہمارے ذہن کی ساختیں ان ساختوں کو جو واقعی ہیں، محفوظ کرنے یا ان سے تأثر لینے کی طرز پر موجود نہیں دکھائی دیتی ہیں؛ بلکہ اس حیثیت میں موجود دکھائی دیتی ہیں کہ توافق پذیر واقعیت پر اپنے آپ کو عائد کریں۔

جس سوال کی طرف واپس آتے ہیں وہ یہ ہے کہ: کہیں کوئی ایسی کجی تو نہیں ہے جو شعور کی راہ میں ہمارے اجزائے شعور کو سدِ راہ بناتی ہیں۔

کانٹ کے استدلال کا دوسرا کلیدی نکتہ یہ ہے کہ ہمارے تجربات میں تجریدیت، آفاقیت اور ضرورت کی کوئی جائز بنیاد نہیں ہے۔ یہ ادعاء بنیادی طور پر

کانٹ سے تعلق نہیں رکھتا تھا ہے بلکہ روایتی مسئلہ کلیت اور مسئلہ استقرائیت میں اس کی طویل تاریخ موجود ہے۔ بہر حال کانٹ نے ہیوم کے تتبع میں، اس مسئلے کو حقیقت / واقعیت پسندانہ نکتہ نظر کی رو سے، اصولی طور پر نا قابل حل قرار دیا، اور اس نے اس بیان کو بعد کی تاریخ فلسفہ میں ادارہ جاتی مقام عطا کیا۔ مجرد اور کُلی تصورات کے سلسلے میں یہ دلیل تھی کہ ان کی تجریدیت اور کُلیت کو تجربی طور پر درنظر رکھنے کا کوئی راستہ نہیں ہے: چنانچہ جو تجربی لحاظ سے طے ہے وہ ہے قطعی اور منفرد، تجریدیت اور کلیت کا داخلی طور پر اضافہ کیا جانا لازمی ہے۔ عمومی اور حتمی مباحث کے سلسلے میں متوازی استدلال یہ تھا کہ ان کی عمومیت اور ضرورت کو تجربی طور پر درنظر رکھنے کا کوئی راستہ نہیں ہے: چنانچہ جو تجربی لحاظ سے طے ہے وہ ہے مخصوص اور مشروط، عمومیت اور حتمیت کا داخلی طور پر اضافہ کیا جانا لازمی ہے۔

اس مبحث کو ادارہ جاتی شکل دینا مابعد جدیدیت کے لئے نہایت اہم ہے، کیونکہ جو بھی موضوعی طور پر شامل کیا گیا ہے اسے موضوعی طور پر ہٹایا جا سکتا ہے۔ خرد کے جم غفیر کیلئے، اتفاقیت اور تخصیص میں پھنسے ہوئے اور ان کی طرفداری کرنے والے، پوسٹ موڈرنسٹ ہیومیائی/ کانتیائی (ہیوم کے پیرو Humean / کانٹ کے پیرو Kanttian) مبحث کو تسلیم کرتے ہیں کہ تجربیت سے نہ تجریدیت اور نہ ہی عمومیت جائز طور پر اخذ کی جا سکتی ہے۔

<u>کانٹ اہم موڑ کیوں ہے؟</u>

کانٹ روشن فکری اور مابعد جدیدیت کی ابتدائی پیش قدمی کے درمیان ایک حدِّ فاصل ہے۔ خرد کے بارے میں روشن فکری کی توضیحات کے برعکس، کانٹ کا ماننا ہے کہ ذہن ایک جوابی میکانزم نہیں بلکہ تشکیلی میکانزم ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ذہن نہ کہ واقعیت، آگہی کے اصول طے کرتا ہے کہ واقعیت خرد کی مطابقت کرتی ہے، نہ کہ

اس کے برعکس۔ فلسفے کی تاریخ میں کانٹ معروضیت بحیثیت معیار سے موضوعیت بحیثیت معیار، کی طرف نشاندہی کرتا ہے۔

ٹھہریئے ایک منٹ، کانٹ کا دفاع کرنے والا جواب دے گا کہ کانٹ مشکل سے ہی خرد کا مخالف تھا۔ بہرصورت، اس نے عقلی استحکام کی حمایت کی اور وہ آفاقی اصولوں میں یقین رکھتا تھا۔ تو، اس میں خرد مخالف کیا ہے؟۔ جواب یہ ہے کہ استحکام اور آفاقیت سے زیادہ خرد کا تعلق واقعیت سے ہے۔ کوئی بھی مفکر جو یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ خرد اصولی طور پر واقعیت کا ادراک نہیں کرسکتی ہے، بنیادی طور پر خرد کی پیروی کرنے والا نہیں ہوسکتا ہے۔ یہ کہنا کہ کانٹ استحکام Consistency اور آفاقیت Universality کے حق میں تھا، ماخوذ ہے، اسلئے بالآخر غیر یقینی اہمیت رکھتا ہے۔ استحکام واقعیت کے ساتھ ربط کے بغیر موضوعی Subjective قواعد پر مبنی کھیل ہے۔ اگر کھیل کے قواعد کا واقعیت کے ساتھ لینا دینا نہیں ہے تو ہر کوئی ان ہی قواعد کی رُو سے کیوں کھیلے؟ بالکل یہی مضمرات تھے جو کہ مابعد جدیدیت نواز آخر پر اخذ کرنے والے تھے۔

پس، کانٹ گزشتہ تشکیکیوں Skeptics اور مذہبی عذر خواہوں سے مختلف تھا۔ بعض گزشتہ تشکیکی اس بات سے انکاری تھے کہ ہم سب کچھ جانتے ہیں اور بعض مذہبی عذر خواہوں نے خرد کو عقیدے کے تابع کیا تھا۔ لیکن گزشتہ تشکیکی اپنے نتائج میں اس قدر حتمی نہیں تھے۔ گزشتہ تشکیکی مخصوص ادراکی تفاعل کی نشاندہی کرکے ان کے گرد مسائل ابھارتے تھے۔ ممکن ہے کہ بیان کیا گیا تجربہ ایک ادراکی توہّم ہو تو ادراکی صلاحیتوں پر ہمارے اعتماد کی بنیادیں کھوکھلی ہوں گی: یا ممکن ہے کہ یہ ایک خواب ہو۔ تو ،واقعیت اور تخیّل میں تمیز کرنے کا ہمارا اعتماد متزلزل ہوگا : یا ممکن ہے کہ استقرائی Induction محض احتمالی ہو تو ، تعمیم میں ہمارا اعتماد کمزور ہوگا، وعلیٰ ہذا

القیاس۔لیکن ان تشکیکانہ دلائل کا نتیجہ فقط یہ ہوگا کہ ہم یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ ہم واقعیت کے بارے میں اس طرح درست ہیں جس طرح یہ ہے۔تشکیک نوازوں کا یہ ماننا ہے کہ، ہوسکتا ہے کہ ہم، اسی طرح، درست ہوں لیکن اس کی ضمانت نہیں دے سکتے ہیں۔کانٹ کا نکتہ مزید گہرا تھا، یہ دلیل کہ اصولی طور پر ہماری صلاحیتوں سے، کسی نتیجے پر پہنچنا لازمی طور پر واقعیت کے بارے میں نہیں ہوگا۔کسی بھی صورت کی آگہی کہ یہ ایک مخصوص طریق عمل کی حامل ہو، ہمیں واقعیت کے ساتھ رابطے میں نہیں رکھ سکتی ہے۔بحیثیت اصول ہم یہ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ واقعیت کیا ہے، کیونکہ ہمارے ذہن کی صلاحیتیں ایک مخصوص ڈھانچے پر استوار ہیں۔ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے ذہنوں نے موضوعی واقعیت کی کس طرح تشکیل کی ہے جس کا ہم ادراک کرتے ہیں۔یہ نظریہ، بشمول ارسطو، گزشتہ مفکرین کے یہاں زیریں سطح پر موجود تھا لیکن کانٹ نے اسے واضح کیا اور منظّم طریقے سے نتائج برآمد کئے۔

کانٹ دوسرے لحاظ سے بھی اہم موڑ ہے۔اپنے منفی نتائج کے باوجود گزشتہ مفکرین نے اس تصوّر کو بحال رکھا تھا کہ سچائی Truth واقعیت Reality کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔کانٹ نے ایک قدم آگے بڑھ کر موضوعی بنیادوں پر سچائی کی نئی توضیح کی۔اس کے مفروضات کو مدّنظر رکھتے ہوئے یہ بات مکمل طور پر قابل فہم ہے۔سچائی ایک اپسٹومولوجیکل تصوّر رہے۔لیکن اگر ہمارے ذہن اصولی طور پر واقعیت سے منقطع ہیں، تو سچائی کو ذہن اور واقعیت کے مابین ایک خارجی رشتہ قرار دینا حماقت ہے۔سچائی کو سراسر استحکام کا داخلی رشتہ ہونا چاہیئے۔

اس طرح، کانٹ کے ساتھ ہی خارجی واقعیت منظرنامے سے تقریباً مکمل طور پر باہر ہوجاتی ہے، اور ہم موضوعیت کے جال میں اس طرح پھنس کے رہ گئے کہ رہائی ناممکن ہے اور اس وجہ سے کانٹ ایک اہم موڑ ہے۔ایک بار اگر خرد کو اصولی طور

پر واقعیت سے جدا کیا جائے، تب انسان ایک جداگانہ فلسفیانہ کائنات میں کاملاً داخل ہوتا ہے۔

کانٹ کے بارے میں یہ تشریحی نکتہ نہایت اہم اور متنازعہ ہے۔ایک تمثیل سے اس نکتے کی بہتر وضاحت ہوگی۔فرض کریں کہ ایک مفکر اس طرح استدلال پیش کرتا ہے: "میں عورتوں کی آزادی کا ایک پیروکار ہوں۔ترجیحات اور ان میں سے انتخاب کا اختیار ہمارے انسانی وقار کیلئے نہایت اہم ہے۔اور میں کھلے دل سے عورتوں کے انسانی وقار کا پیرو ہوں۔لیکن ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ عورتوں کی قدرت انتخاب کا دائرہ کچن تک محدود ہے۔کچن کے دروازے کے پار اسے انتخاب کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔ کچن میں، بہرحال، اس کے پاس انتخاب کا مکمل لذیذ اختیار ہے۔۔ چاہے کھانا پکائے یا صفائی کرے، چاہے چاول پکائے یا آلو، چاہے نیلے رنگ سے آراستہ کرے یا زرد رنگ سے۔ وہ فرماں روا اور خودمختار ہے۔اور ایک اچھی عورت کی نشانی مہارت سے منظّم کیا ہوا اور صاف ستھرا کچن ہے"۔ایسے مفکر کو کوئی بھی شخص آزادیٔ نسواں کا علم بردار ماننے کی غلطی نہیں کرے گا۔یہ نکتہ پیش کیا جاسکتا ہے کہ کچن سے آگے ایک پوری دنیا ہے اور آزادی لازمی طور پر وہ ہے کہ انسان دنیا میں اپنی پسند کی جگہ بنانے اور اسکی توضیح کرنے کے انتخاب پر، بحیثیت مجموعی قادر ہو۔بے ڈھنگے پن سے یہ تمثیل دی جاسکتی ہے کہ، کانٹ ہماری کھوپڑی سے باہر کی ہر قسم کی آگہی کو روک دیتا ہے۔وہ خرد کو کھوپڑی کے اندر بہت کچھ کرنے کو دیتا ہے، اور وہ ایک منظّم اور صاف ستھرے ذہن کی وکالت کرتا ہے، لیکن یہ اسے مشکل سے ہی خرد کا سورما بناتا ہے۔خرد کے کسی بھی وکیل کیلئے یہ نکتہ ہے کہ ہماری کھوپڑیوں سے باہر ایک پوری دنیا ہے اور خرد کو اسے لازمی طور پر جاننا ہے۔

پس، کانٹ کا ہم عصر موسس مینڈلسن کانٹ کی شناخت بطور ''جملہ غارتگر''

کرنے میں پیش آگاہ تھا۔ کانٹ نے مابعد جدیدیت کی طرف تمام اقدامات نہیں اٹھائے، لیکن اس نے فیصلہ کن قدم اٹھایا۔ روشن فکر خرد کی پانچ اہم خصوصیات معروضیت، صلاحیت، خوداختیاری، آفاقیت اور انفرادی استعداد میں سے کانٹ معروضیت کو ردّ کرتا ہے۔ ایک دفعہ خرد کو واقعیت سے اس طرح جدا کیا گیا، تو باقی (محض) تفصیلات ہیں۔ تفصیلات جو کہ آئندہ دونسلوں کی مشقت پر پھیلی ہوئی ہیں۔ جس وقت ہم پوسٹ موڈرن توضیحات تک پہنچ چکے ہیں، خرد کو نہ صرف موضوعی بلکہ نا اہل، نہایت ہنگامی، اضافی اور اجتماعی سمجھا جاتا ہے۔ کانٹ اور پوسٹ موڈرنزم کے بیچ میں خرد کی باقی ماندہ خصوصیات سے بہ تدریج دستبرداری واقع ہوتی ہے۔

<u>کانٹ کے بعد: واقعیت یا خرد، نہ کہ دونوں</u>

نئی نسل کیلئے کانٹ کی روایت موضوع اور معروض؛ خرد اور واقعیت، کی اصولی جدائی ہے۔ پس، اس کا فلسفہ مابعد جدیدیت کے مضبوط واقعیت مخالف اور خرد مخالف موقف کا پیش رو ہے۔

کانٹ کے بعد فلسفے کی کہانی جرمن فلسفے کی کہانی ہے۔ کانٹ کی وفات انیسویں صدی کی ابتدا میں ہوئی، جب جرمنی دنیا کی سب سے بڑی دانشور قوم کی حیثیت سے فرانس کی جگہ لے رہا تھا، اور یہ جرمن فلسفہ ہی تھا جس نے انیسویں صدی کے لئے پروگرام ترتیب دیا۔

جرمن فلسفے کی تفہیم مابعد جدیدیت کے مخارج کی تفہیم میں زبردست اہمیت رکھتی ہے۔ فوکو اور دریدا جیسے یورپی پوسٹ موڈرنسٹ ہیڈیگر، نطشہ اور ہیگل کا بطور تشکیلی اثر انداز حوالہ دیں گے جو کہ سب جرمن مفکر ہیں۔ رورٹی (Rorty) جیسے امریکی پوسٹ موڈرنسٹ، جو کہ بنیادی طور پر منطقی اثباتیت کی روایت کے انہدام سے ابھرے، لیکن وہ بھی ہیڈیگر اور نتائجیت (Pragmatism) کا بطور تشکیلی اثر انداز

حوالہ دیں گے۔ جب ہم منطقی اثباتیت کی جڑوں کی طرف دیکھتے ہیں، ہمیں وٹگنسٹائن جیسے کلچرل جرمن اور ویانا دائرہ Vienna circle) کے اراکین دکھائی دیتے ہیں۔ اور جب ہم نتائجیت کی طرف نظر دوڑاتے ہیں، تو یہ ہمیں کانٹزم اور ہیگلیزم کی امریکی صورت دکھائی دیتی ہے۔ پس، مابعد جدیت ،روشن فکری، جس کی جڑیں ستّرہویں صدی کے انگریزی فلسفے میں پیوست ہیں، کی بیدخلی اور ردّ روشن خیالی ،جس کی جڑیں اواخر انیسویں صدی کے جرمن فلسفے میں پیوست ہیں، کا اس کی جگہ براجمان ہونا ہے۔

کانٹ اس کہانی کے مرکز میں ہے۔ کانٹ کی وفات (12 فروری 1804) تک اس کے فلسفے نے جرمنی کی دنیائے دانشوری کو فتح کیا تھا، اس طرح جرمن فلسفے کی کہانی کانٹ کی توسیع اور ردّ عمل کی کہانی بن گئی۔

مابعد کانٹ فلسفے کے تین وسیع میلانات ابھر کر آئے۔ موضوع اور معروض کے درمیان خلیج، جس کے بارے میں کانٹ نے کہا تھا کہ یہ خرد کے ذریعہ نا قابل عبور ہیں، ہر میلان کے حامیوں نے سوال کیا کہ ہم کیا کریں؟۔

1۔ کانٹ کے قریبی پیروکاروں نے اس خلیج کو قبول کیا اور اسی میں رہنے کا فیصلہ کیا۔ (نو کانتیائیت Kantianism-Neo) انیسویں صدی میں بہ تدریج ابھر آئی ، اور بیسویں صدی کے آتے آتے دو بنیادی صورتیں تشکیل پا چکی تھیں۔ ایک صورت ساختیات (Structuralism) کی تھی، جس کا فرڈینںڈ ڈی سوسیور ایک اہم نمائندہ تھا، جو کہ کانتیائیت کی عقلیت پسند شاخ کی وسیع تر ترجمانی کرتا تھا۔ دوسری شاخ مظہریات تھی ، جس کا ایڈمنڈ ہُسرل ایک اہم ترجمان تھا جو کہ کانتیائیت کی تجربیت پسند شاخ کی وسیع تر نمائندگی کرتا تھا۔ ساختیات کانتیائیت کی ایک لسانی صورت ہے، جس کا ماننا یہ ہے کہ زبان ایک خود مکتفی اور غیر حوالہ جاتی نظام ہے اور فلسفے کا کام زبان کی ضروری اور آفاقی ساختیاتی خصوصیات کو ڈھونڈ نکالنا، ان

خصوصیات کو زبان کی اساس قرار دینا اور انہیں تجربیت اور ہنگامی خصوصیات پر اوّلیت دینا ہے۔ مظہریات کا مرکز تجرباتی پیشکش کے ہنگامی بہاو کا بغور جائزہ لینا، ہر قسم کی وجودی نتیجہ خیزی یا تجربے کے مفروضات سے پرہیز کرتے ہوئے، اور تجربے کو محض فطری طور پر بیان کرنے کی جستجو کرنا تھا۔ دراصل ساختیات پسند موضوعی نومینان تصورات کی تلاش میں تھے جبکہ مظہریت پسند فینومینان کو بیان کرنے پر مطمئن تھے، یہ پوچھے بغیر کہ تجربات میں مضمر بیرونی واقعیت کے ساتھ ان کا کیا تعلق ہے۔

ساختیات اور مظہریات بیسویں صدی میں نمایاں طور پر سامنے آ گئیں، بہر حال میرا اگلا محور جرمن فلسفے کے میلانات ہوگا جو انیسویں صدی پر حاوی رہے۔ ان دو میلانات کیلئے کانٹ کے فلسفے نے حل طلب مسئلہ ترتیب دیا تھا۔ ہر چند کہ اسے کانٹ کے بنیادی موقف کی جکڑبندیوں کے درمیان حل کیا جانا تھا۔

2۔ ہیگل کے ذریعہ نمایاں طور سے پیش کردہ تخمینی میلان موضوع اور معروض کی اصولی علاحدگی پر غیر مطمئن تھا۔ اس میلان نے کانٹ کے اس دعوے کو تسلیم کیا کہ علاحدگی کو اپسٹومولوجی کے اصول پر خرد سے عبور نہیں کیا جا سکتا ہے، اس لئے اسے میٹافزیکل اصولوں کی روشنی میں، موضوع اور معروض کی شناخت سے عبور کرنے کی تجویز پیش کی۔

3۔ نمایاں طور پر کرکےگارڈ کے ذریعہ پیش کردہ غیر عقلیت پسند میلان بھی موضوع اور معروض کی اصولی علاحدگی پر غیر مطمئن تھا۔ اس میلان نے کانٹ کے اس دعوے کو تسلیم کیا کہ علاحدگی کو اپسٹومولوجی کیا صول پر خرد سے عبور نہیں کیا جا سکتا ہے، اس لئے اسے غیر عقلیت پسندانہ ذرائع سے، موضوع اور معروض کی شناخت سے عبور کرنے کی تجویز پیش کی۔

اس طرح، کانتیائی فلسفے نے انیسویں صدی میں تخمینی مابعدالطبعیات اور

علمیاتی غیر عقلیت پسندی کی فرماں روائی کے لئے اسٹیج تیار کیا۔

کانٹ کے مابعد الطبعیاتی حل: ہیگل سے نطشہ تک

جارج ڈبلیو۔ ایف۔ ہیگل کا فلسفہ خرد اور انفرادیت پسندی پر ردِّ روشن فکری کا دوسرا بنیادی حملہ ہے۔ اس کا فلسفہ جزوی طور پر روایتی یہود/مسیحی سماویات کا سیکولر کیا گیا روپ ہے۔ کانٹ کے علائق اپسٹومولوجی مرکوز تھے جب کہ ہیگل کے مابعد الطبعیات مرکوز تھے۔ کانٹ کو عقیدے کے تحفّظ نے خرد کے انکار کی طرف رہنمائی کی، جب کہ ہیگل کو یہود/مسیحی ایمانیات کی مابعد الطبعیات کے تحفظ نے، کانٹ سے زیادہ خرد مخالف اور انفرادیت مخالف ہونے کی طرف رہبری کی۔

ہیگل نے کانٹ سے اس بات پر اتّفاق کیا کہ واقعیت پسندی اور انفرادیت پسندی بند گلیاں تھیں۔ کانٹ نے موضوع کو اولیت دے کر ان کو ماورائی بنایا، لیکن جہاں تک ہیگل کے نکتہ نظر کا تعلق ہے وہ ایسا کرنے میں ڈھلمل تھا۔ کانٹ نے، نوینال (واقعہ فی نفسہ) واقعیت کو ہمارے لئے ہمیشہ کیلئے بند کر کے، موضوع کو صرف تجربات کی فینومینل (واقعہ بحیثیت مشاہدہ) دنیا کا ذمہ دار بنایا۔ یہ ہیگل کیلئے نا قابل برداشت تھا۔ آخر کار فلسفے کا سارا محل واقعیت کے ساتھ ملاپ سرانجام دینا ہے، محض حسّیاتیت اور محدود کی گرفت سے آزاد ہونا اور ماورائے حسّیات اور لامحدود کا ادراک کرنا اور اس میں ضم ہونا ہے۔

بہر حال ہیگل کا مشاہدات، نظریہ سازی، اور استقرائیت (Induction) کے بارے میں اپسٹومولوجیکل معمّے حل کرنے کی کوشش کا کوئی ارادہ نہیں تھا، جن کو کانٹ کے منصوبے نے وضع کیا تھا تا کہ ہمیں دکھایا جائے کہ ہم کس طرح نوینال دنیا کی آگہی حاصل کر سکیں۔ اس کے برعکس یوہان فشتہ کے اتباع میں ہیگل کی حکمت عملی، جرأت کے ساتھ، موضوع اور معروض کی شناخت کا اعلان کر کے مابعد الطبعیاتی طور پر خلا کو پُر کرنا تھا۔

کانتیائی استدلال کی رو سے موضوع آ گہی کی صورت گری کیلئے ذمہ دار ہے؛ لیکن کانٹ ہنوز اس حد تک واقعیت پسند تھا کہ ایک نیومینال (واقعہ فی نفسہ)واقعیت کو فرض کرے جو کہ ان مشمولات کا منبع ہے ،جن کی صورت گری اور ساخت سازی ہمارے ذہن کرتے ہیں۔ہیگل کے مطابق واقعیت کا عنصر مکمل طور پر کنارہ کش ہوتا ہے: مشمولات اور صورت ہر دو کو موضوع وجود میں لاتا ہے۔موضوع ایک بیرونی واقعیت سے کسی بھی طرح اثر پذیر نہیں ہے؛ اس کے برعکس پوری واقعیت موضوع کی تخلیق ہے۔

ہیگل Phenomenology of Spirit کی ابتدا میں لکھتا ہے ''میری رائے میں ،جس کا جواز صرف سسٹم کی توضیح بذات خود پیش کر سکتی ہے، ہر چیز سچ کو گرفت میں لانے اور اسے بیان کرنے کی تحریک دیتی ہے، نہ کہ فقط بحثیت مادّہ بلکہ بحثیت موضوع بھی''۔

جو موضوع ہیگل کے ذہن میں تھا وہ روایتی فلسفے کا تجربیاتی ، انفرادی موضوع نہیں تھا۔وہ تخلیقی موضوع مجموعی طور پر کائنات ہے جو کہ اصل جوہر بھی ہے (خدا ، یا روح یا مطلق)، ہم انفرادی موضوع جس کے محض اجزا ہیں۔ واقعیت پسندوں نے کائنات کو بحیثیت مجموعی ایک معروض یا ایک مجموعہ معروضات کے طور پر دیکھا تھا جس کے اندر کئی موضوع ہیں۔ہیگل نے اس کا اُلٹ کیا: کائنات بحثیت مجموعی موضوع ہے ، اور موضوع کے اندر معروض ہیں۔ ایسا جرأت مندانہ اعلان پوزِٹ بہت سے مسائل کو حل کرتا ہے۔

ہم کانٹ کی دی ہوئی ناگزیریت (Necessity) اور آفاقیت سے بھی زیادہ حاصل کر سکتے ہیں۔ ہیوم نے ہمیں کہا تھا کہ ہم واقعیت سے ناگزیر اور آفاقی سچائیاں نہیں پا سکتے ہیں۔کانٹ نے ہیوم کے نتیجے کے ساتھ اتفاق کرتے ہوئے

اشارہ دیا کہ ہم اپنے آپ سے ناگزیریت اور آفاقیت مہیّا کرتے ہیں۔ وہ ناگزیریت اور آفاقیت پیوست ہے لیکن ایک قیمت پر: چونکہ ہم انہیں موضوعی طور پر مہیّا کرتے ہیں، ہمیں یقین نہیں ہے کہ ان کا اطلاق واقعیت پر ہوگا۔ ہیگل نے کانٹ کے ساتھ اس بات پر اتفاق کیا کہ ہمارے ذہن ناگزیریت اور آفاقیت مہیّا کرتے ہیں، لیکن یہ کہا کہ تمام واقعیت ذہن کی پیداوار ہے، ذہن جو کہ اپنے اندر ہمارے چھوٹے ذہن سمائے ہوئے ہے۔ چنانچہ واقعیت ہمارے اندر سے آتی ہے، ہم ساری واقعیت کو اس کی فرحت انگیز ناگزیریت سے جان سکتے ہیں۔

ہم ایک ایسی کائنات بھی حاصل کرسکتے ہیں جو ہمیں انسانیت سے محروم نہ کرے۔ ہیگل کا استدلال یہ تھا کہ واقعاتی اور موضوعاتی نمونوں نے موضوع اور معروض کو جدا کرنے سے، ذات کے میکانیکی اور تخفیفی (Reductionist) معاملات کا راستہ دکھایا۔ روزمرہ کی تجرباتی واقعیت کے معروضات کو نمونہ ماننے، اور ہر چیز کو ان کے اصولوں پر واضح کرنے سے، انہیں لازماً معروض کو ایک میکانیکی آلے کے درجے تک گھٹانا ہوگا۔ لیکن، اس کے برعکس، اگر ہم معروض سے نہیں بلکہ موضوع سے آغاز کریں تو واقعیت کا ہمارا نمونہ معنی خیز طریقے پر تبدیل ہوگا۔ ہم داخلی طور پر جانتے ہیں کہ موضوع باشعور اور نامیاتی (Organic) ہے، اور اگر موضوع کُل کا عالمِ اصغر ہے تو اس کے خواص کا کُل پر اطلاق دنیا کے ایک باشعور اور نامیاتی نمونے کو وجود میں لاتا ہے۔ دنیا کا ایسا نمونہ روشن فکری کے مادّی اور تخفیفی جھکاو کی بہ نسبت روایتی اقدار کے تئیں زیادہ فیاض ہوگا۔

جدلیّات اور مذہب کا تحفّظ

بہرحال، اب ہم روشن فکر خرد کے بجائے ایک مختلف خرد کے بارے میں بات کرتے ہیں۔ ہیگل کی خرد ایک تخلیقی نہ کہ ادراکی سرگرمی ہے۔ یہ پہلے سے موجود

واقعیت کا ادراک نہیں کرتی ہے؛ یہ واقعیت کو کلی طور پر وجود میں لاتی ہے۔

یہ بات انگشت نمائی کی حد تک بہت مشہور ہے کہ ہیگل کی خرد جدلیاتی اور متضاد ذرائع سے عمل کرتی ہے، نہ کہ ارسطو کے غیر تضاداتی اصول کے مطابق۔

ہیگل کی جدلیات جزوی طور پر اس حقیقت سے آگے بڑھائی گئی کہ ابتدائی انیسویں صدی میں ارتقاء کے افکار سے ماحول لبریز تھا۔ کانٹ کے یقین، کہ خرد کے موضوعی درجات لازمی طور پر ناقابل تغیّر اور آفاقی ہیں، کے برخلاف ہیگل کا استدلال تھا کہ متلازم درجات خود ہی تغیّر پذیر ہیں۔ لیکن ہیگل کی جدلیات ایک خاص قسم کا ارتقاء ہے جو کہ حیاتیات (بیالوجی Biology) کی دریافتوں سے اثر پذیر ہونے کیلئے کم اور یہود/مسیحی سماویات کے لئے زیادہ ترتیب دی گئی تھی۔

یہود/مسیحی سماویات کو روایتی طور پر مابعد الطبعیاتی دعووں میں غرق کیا گیا تھا جو کہ خرد سے ناموافق تھا۔ روشن فکری کے عہد میں خرد کے تئیں احترام نے نتیجتاً دانشوروں میں مذہبی عقیدے میں نمایاں گراوٹ کی خاطر رہنمائی کی تھی۔ ارسطوئی خرد ایسے خدا کی روادار نہیں ہوسکتی ہے جو نہ ہونے سے کچھ ہونا تخلیق کر سکتا ہے، جو دونوں، تینوں اور ایک ہے جو خود مکمل ہے لیکن ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے جو برائیوں پر مشتمل ہے۔ نتیجے کے طور پر روشن فکری مذہبیات کا زور، متضاد دعووں کا اخراج کر کے، مذہب کے ردوبدل پر تھا تا کہ اسے خرد کے ساتھ ہم آہنگ کیا جا سکے۔ ہیگل کی حکمت عملی اس بات کو قبول کرنا تھا کہ یہود/مسیحی سمائیات تضادات سے بھری پڑی ہے۔ لیکن خرد کی ترمیم کر کے اسے متضادات کے ساتھ ہم آہنگ کیا جائے۔

یہاں پر ہیگل نے کانٹ سے بھی آگے ایک قدم اٹھایا اور مزید روشن فکری سے بھی آگے۔ ہیگل کا ماننا ہے کہ فرسٹ کرٹیک میں خرد کے تضادات کی تنظیم سے کانٹ سچائی کے قریب آ گیا تھا۔ یہاں کانٹ کا مدّعا یہ دکھانا تھا کہ جب خرد واقعیت

کے بارے میں نومینال سچائیوں کا تخمینہ لگانے کی کوشش کرتی ہے تو یہ بری طرح ناکام رہتی ہے۔اس نے ایسا چار میٹا فزیکل مسائل کے متوازی استدلال کے چار جوڑے ترتیب دینے سے، اور یہ دکھانے سے کیا کہ ہر معاملے میں خرد متضاد نتائج کی طرف لے جاتی ہے۔ایک شخص یہ ثابت کرسکتا ہے کہ کائنات کی وقت کے لحاظ سے ابتداء ہوئی ہوگی لیکن ساتھ ہی یہ بھی اچھی طرح سے ثابت کرسکتا ہے کہ کائنات لازمی طور پر دائم وقائم ہونی چاہیے۔ایک شخص ثابت کرسکتا ہے کہ دنیا سادہ ترین اجزاء پر مشتمل ہے اور ساتھ ہی یہ بھی ثابت کرسکتا ہے کہ ایسا نہیں ہوسکتا ہے، یہ کہ ہم اپنی مرضی کے مالک ہیں اور یہ کہ پکا ارادہ سچائی ہے۔ یہ کہ خدا کا ہونا لازمی ہے اور یہ کہ وہ نہیں ہے کانٹ اس نتیجے پر پہنچا کہ، یہ تضادات دکھاتے ہیں کہ خرد کبھی بھی واقعیت کا ادراک نہیں کرسکتی ہے، اور اس لئے، ہماری خرد اس کی موضوعی تخلیق کی ساخت سازی اور اسے ہنر مندی سے اپنے موافق استعمال کرنے تک محدود ہے۔

ہیگل کا خیال تھا کہ کانٹ سے ایک اہم نشانہ خطا ہوا ہے۔ یہ اینٹی نومیز (متناقصہ) (Antinomies) خرد کے لئے مشکلات نہیں ہیں بلکہ کانٹ کے برعکس یہ پوری کائنات کی کلید ہیں۔ یہ اینٹی نومیز فقط اس وقت مشکلات ہیں جب انسان سمجھتا ہے کہ منطقی تضادات مشکلات ہیں۔ یہ کانٹ کی غلطی تھی۔۔ وہ قدیم ارسطوئی عدم تضادات کے پھندے میں پھنسا ہوا تھا۔کانٹ کی اینٹی نومیز یہ نہیں دکھاتی ہیں کہ خرد محدود ہے بلکہ یہ کہ ہمیں ایک بہتر قسم کی خرد کی حاجت ہے، وہ جو کہ تضادات کو گلے سے لگاتی ہو اور پوری واقعیت کو متضاد قوّتوں سے تشکیل پاتے ہوئے دیکھتی ہو۔

ارتقائے تضادات کا یہ ادعا یہود/مسیحی سماویات کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ یہ سماویات عدم (Nihiloex) سے شروع ہوتی ہے، ایک مکمل ذات کا دعویٰ کرتی ہے جو کہ شر کو وجود میں لاتی ہے، جو کہ ایک منصف ذات میں یقین رکھتی ہے، جو کہ

انسانوں کو آزاد قوت فیصلہ دیتی ہے لیکن اسے استعمال کرنے پر سزا دیتی ہے، جو کہ کنواری ماؤں اور دوسرے معجزات کو شمار میں رکھتی ہے، کہتی ہے کہ لامحدود محدود اور غیر مادّی مادّی بنتا ہے، لابدّی وحدت کثرت بنتی ہے اور علی ہٰذا القیاس۔ جہاں اس میٹافزیک کو اوّلیت دی گئی ہو خرد کو اس سے کنارہ کش کرنا چاہیے۔ مثال کے طور پر، خرد کو تخلیق کی میٹافزیکس کے مطابق ڈھالنا چاہیے۔

ہنوز، کچھ بھی نہیں ہے اور ابھی کچھ کو ہونا ہے۔ ابتداء خالصتاً عدم نہیں ہے بلکہ ایک عدم جس سے وجود کو آگے بڑھنا ہے؛ پس، ابتدا میں ہونا، بھی، پہلے سے ہی شامل ہے۔ اس لئے ابتداء وجود اور عدم دونوں پر مشتمل ہے، وجود اور عدم کا اتّصال ہے؛ یا یہ نہ ہونا ہے جو کہ عین اسی وقت ہونا ہے، یا یہ ہونا ہے جو کہ اسی وقت نہ ہونا بھی ہے۔

دریں اثنا آفرینش کا یہ تصوّر ارسطوئی خرد کے نکتہ نظر سے غیر مربوط ہے، جب کہ ارتقائے تضادات کا ایسا شاندار اور مؤثر شاعرانہ ڈرامہ مکمل طور پر معقول ہے کہ اگر انسان قبول کرے کہ خرد فی نفسہ تضادات پر مشتمل ہے، ایسا تجزیہ چیزوں میں تضادات کی بالفعل موجودگی کی جستجو پر، ان متضاد عناصر کو واضح طور سلجھانے پر مبنی ہوگا کہ وہ تناؤ کی صورت میں روبرو ہوں، اور اس طرح ایک ایسے ہدف کی طرف پیش قدمی ہو جو کہ ارتقاء کے اگلے مرحلے میں، بیک وقت، ماورائے تضادات بھی ہو اور بنیادی تضادات کو محفوظ بھی کرتا ہو۔ بہر معنی۔

پس، ہیگل نے واضح طور پر ارسطو کے قانونِ عدم تضاد کو رد کیا۔ ہیگل نے منطق کی سائنس (The Science of Logic) میں لکھا، ہر چیز قطعی طور پر ''شناخت کی شناخت اور عدم شناخت'' پر منحصر ہے۔ ہیگل کی جدلیاتی خرد روشن فکری خرد سے بھی مختلف ہے کہ اس میں روشن فکری خرد کی آفاقیت کے برعکس مضبوط نسبت پسندی (Relativism) مضمر ہے۔ کیونکہ ہیگل کی مطلق (Absolute) کے

آفاقی تناظر کے بارے میں بات، کسی اور تناظر میں زیادہ دیر تک نہیں ٹکتی ہے :جدلیات کسی بھی مخصوص وقت یا کسی عہد میں واقعیت میں تضاد سرایت کرسکتی ہے۔اگر سب کچھ تضادات کے ٹکراؤ سے مرتّب ہوتا ہے تو ، جو ایک عہد میں مابعدالطبعیاتی اور ایپسٹومولوجی کے طور پر سچ ہو، دوسرے عہد میں اس کا متضاد سچ ہوگا۔اورعلیٰ ہٰذالقیاس۔

آخر پر، ہیگل کی خرد روشن فکر خرد سے نہ صرف واقعیت کی خلاق ہونے اور تضادات کو قبول کرنے کی وجہ سے مختلف ہے بلکہ یہ ایک انفرادی تفاعل ہونے کے بجائے اساسی طور پر ایک اجتماعی سرگرمی ہے۔ یہاں بھی روشن فکری کی تردید میں ہیگل کانٹ سے آگے نکل گیا۔ جہاں پر کانٹ نے انفرادی اختیار کے بعض عناصر کا تحفّظ کیا وہیں ہیگل نے ان عناصر کو رد کیا۔جس طرح یہود و/مسیحی سماویات ہر شئے کو دنیا کیلئے مشئیّت الٰہی کے نکتہ نظر سے دیکھتی ہے، جو ہمارے اردگرد اور ہمارے ذریعے ظہور پذیر ہوتا ہے، اسی طرح ہیگل کی نظر میں افراد کے ذہن اور جملہ وجود کائنات کی شدید طاقتوں کی سرگرمیاں ہیں، جو کہ ان پر اور ان کی وساطت سے سرگرم عمل ہیں۔افراد ان کے ماحول اور کلچر سے تشکیل پاتے ہیں، اور کلچروں کی اپنی ارتقائی زندگی ہوتی ہے، اور یہ کلچر بھی بذات خود شدید سماوی طاقتوں کی کارگزاریاں ہیں۔فرد ایک وسیع کُل سے نکلنے والا ادنیٰ ذرہ ہے، ایک اجتماعی سبجکٹ سے جو کہ اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے، اور واقعیت کی آفرینش فرد کے حوالے سے، معمولی یا نہ ہونے، کی سطح پر ہوتی ہے۔اور اس پورے سفر میں فرد فقط ساتھ ہے۔فلسفہ تاریخ (History of Philosophy) میں اجتماعی خرد کی سرگرمیوں کے بارے میں ہیگل لکھتا ہے ’’آفاقی خرد اپنے آپ سے آگاہ ہے، ہمیں انفرادی تجربے کے لحاظ سے یقیناً کچھ بھی نہیں کرنا ہے‘‘ ’’یہ اچھائی، یہ خرد اس کی معلوم شکل میں خدا ہے۔خدا دنیا کی حکومت چلاتا ہے؛ اس کی حکومت کا اصلی

تفاعل......دنیا کی تاریخ ہے''۔

مابعد جدیدیت میں ہیگل کا حصّہ

تاریخی طور پر ہیگل کا مقام یہ ہے کہ اس نے انیسویں صدی کی مابعدالطبعیات کے چار دعاوی کو ادارہ جاتی مرتبہ دیا۔

1۔واقعیت کُلی طور پر ایک موضوعی تخلیق ہے۔

2۔تضادات خرد اور واقعیت میں تشکیل پاتے ہیں۔

3۔ چونکہ واقعیت متضادانہ آگے بڑھتی ہے، سچائی کی زمان و مکان سے نسبت ہے؛اور

4۔اجتماع تفاعلی عنصر ہے نہ کہ فرد۔

آنے والے ماہرینِ مابعدالطبعیات پر ہیگل کے اثرات بہت ہی گہرے تھے اور ہیں۔ ثانوی دعوؤں کی سطح پر ان میٹافزیشنوں میں شدید مناقشے کھل کر سامنے آ گئے۔کیا تضادات کا ٹکراؤ بالآخر بتدریج آگے بڑھنے والا تھا؟، جیسا کہ ہیگل کا ماننا تھا یا ہیگل دانستہ طور پر قطعی غیر عقلی بے ترتیبی سے چشم پوشی کرتا تھا، جس کو شوپنہار نے ہونے والی حقیقت قرار دیا تھا ؟کیا ٹکراؤ اور تضاد کی اونٹولوجیکل (Ontological) ذیل مثالی ہے؟ جیسا کہ ہیگل نے قرار دیا۔ یا یہ مادّی تھی جیسا کہ مارکس کا استدلال تھا؟ کیا یہ سارا عمل کُلی طور پر اجتماعی قرار دینا تھا، جیسا کہ ہیگل نے اس کو مانا، یا اس کے اجتماعی ڈھانچے میں بعض انفرادی عناصر بھی تھے، جیسا کہ نطشہ کا اصرار تھا؟۔

ٹکراؤ اور تصادم، واقعیت بحیثیت متعلقہ، خرد بحیثیت محدود و تشکیل شدہ اور اجتماعیت کے مابعدالطبعیاتی مباحث، جداگانہ صورتوں کے باوجود حاوی تھے۔ ہیگل کے ساتھ اپنے تمام اختلافات کے لئے پوسٹ موڈرنسٹ ان چار دعاوی کو اخذ کرتے ہیں۔

کانٹ کیلئے اپسٹومولوجیکل حل: غیرعقلیت پسندی کرکیگارڈ تا نطشہ

کانٹ اور ہیگل کے پیروکار انیسویں صدی کے جرمن فلسفے میں خرد موافق دستے کی نمائندگی کرتے ہیں۔جس دوران ہیگلیائی (فلسفی) موضوع اور معروض کے درمیان نا قابل عبور خلیج کیلئے میٹا فزیکل حل میں لگے رہے، اور اس عمل کے دوران خرد کو روشن فکری کے لئے نا قابل شناخت شئے میں تبدیل کرتے رہے، انہیں جرمن فلسفے کے صریحتاً غیر عقلیت پسند بازو سے مقابلہ رہا۔ پیش رفت کی اس صف میں فریڈرک شلائر ماخر، آرتھر شو پنہار، فریڈرک نطشہ اور تاریخ فلسفہ میں ڈنمارک کا واحد حصّہ سورین کرکے گارڈ (KierkegaardSøren) جیسے اکابرین شامل ہیں۔

مذہب کے سچ ہونے پر غیر عقلیت پسند منقسم تھے۔۔شلائکر ماخر اور کرکے گارڈ دین پسند اور شو پنہار اور نطشہ ملحد، لیکن ان سب کے درمیان خرد کی تحقیر مشترک تھی۔خرد کا کُلی طور پر مصنوعی اور محدود صلاحیت ہونے کی بنا پر سبھوں نے اس کی مذمّت کی، کہ اسے بہادرانہ سعی میں ترک کرنا چاہیے تا کہ واقعیت کو گرفت میں لیا جا سکے۔شاید کانٹ نے واقعیت تک رسائی ممنوع کی تھی۔لیکن اس نے فقط یہ دکھایا تھا کہ خرد ہمیں وہاں تک نہیں لے جا سکتی ہے۔اس سے ہمارے لئے انتخاب کا اختیار کھُل گیا: عقیدہ، احساس یا جبلّت۔

شلائر ماخر کانٹ کے غلبہ والے عہد کے دانشورانہ منظرنامے پر ظاہر ہوا، اور اس نے کانٹ سے اثر لیا کہ روشن فکری کے خطرے کو مذہب کیسے جواب دے سکتا ہے۔ 1799 عیسوی On Religion :Speeches to Its Cultured Despisers کی طباعت سے ساتھ، دانشورانہ سطح پر سب سے فعّال شلائر ماخر نے اگلی نسل میں پائٹزم اور روایت پسند پروٹسٹنٹ ازم کے احیاء کو ممکن بنانے میں ہر کسی سے زیادہ کام کیا۔شلائر ماخر کا اثر اس قدر قوی تھا کہ عالم دین رچرڈ نیبوری نے لکھا

کہ اسے ''جدید پروٹسٹنٹ ازم کا کانٹ کہنا بجا ہوگا''۔

بحیثیت ایک ایسے بالغ شخص کے جو 1790 کی دہائی میں جرمنی میں رہتا تھا، شلائرماخر طریق کار کی رو سے وسیع تناظر میں کانتیائی تھا، جس نے کھلے دل سے خرد کے ذریعے واقعیت تک رسائی پر کانتیائی تردید کو قبول کیا۔ کانٹ ہی کی طرح شلائرماخر عقیدے پر خرد، سائنس اور نیچرلزم کے حملے سے دل برداشتہ تھا۔ ہامن کے تتبع میں شلائرماخر کا ماننا ہے کہ احساس، خصوصاً مذہبی احساس، ادراک کا ایک طریق کار ہے، ایسا طریق کار جو کہ ہمیں نومینل واقعیت تک رسائی دیتا ہے۔ تاہم، جیسا کہ شلائرماخر کا استدلال ہے، ان محسوسات کا رُخ بجائے باہر کی طرف ہونے کے زیادہ تر اندر کی طرف ہے۔ انسان نوُمینال کو براہ راست گرفت میں نہیں لے سکتا ہے بلکہ وہ فینومینن (مظہریات) کے ذریعے اپنے آپ کا معائنہ کرسکتا ہے، اپنے عمیق احساسات کو، اور اس طرح بالواسطہ طور حتمی الوہیت کا وجدان کرسکتا ہے۔ جیسا کہ ہامن کا کہنا ہے کہ انسان کے مذہبی احساس سے بلاواسطہ سامنا اس کی طبیعت کو آشکار کرتا ہے۔

جب انسان اپنی اساسی طبیعت دریافت کرتا ہے، تو وہ مرکزی ذاتی احساس جس کو وہ قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے، اس کا مطلق انحصار ہوتا ہے۔ شلائرماخر کے لفظوں میں، ''مذہب کا جوہر مطلق انحصار کا احساس ہے۔ میں احساس کی الٰہیات کے حق میں عقلیت کی فکر سے دستبردار ہوا ہوں''۔ انحصار کے اس حتمی احساس کو دریافت کرنے اور اسے شوق سے اختیار کرنے سے انسان کو چاہیے کہ وہ اپنے آپ کو پہچاننے کی جدوجہد کرے۔ یہ خرد پر چڑھائی کرنے کا تقاضا کرتا ہے، کیونکہ خرد انسان میں خود اختیاریت اور اعتماد پیدا کرتی ہے۔ پس، خرد کو محدود کرنا مذہبی تطہیر کا مغز ہے۔ کیونکہ اس سے احساسِ انحصار میں کامل داخلے اور اس ذات پر کامل انحصار کا ذہنی روّیہ ممکن ہوسکتا ہے۔ وہ ذات بلاشبہ خدا ہے۔

دوسری نسل میں، کرکیگارڈ (بامن کا ذہین اور نمایاں ترین پیرو) نے غیر عقلیت پسندی کو فعالیت کا موڑ دیا۔ جرمنی میں تعلیم پانے والا کرکیگارڈ، کانٹ ہی کی طرح، مذہب پر روشن فکری کی چڑھائی سے زبردست دل برداشتہ تھا۔ اس لئے اس نے کانٹ سے یہ جان کر فرحت حاصل کی۔ کم از کم اتنی فرحت جتنی کرکیگارڈ حاصل کرسکتا تھا کہ خرد نوئمینان تک رسائی حاصل نہیں کرسکتی ہے۔

روشن خیال مفکرین کا کہنا تھا کہ افراد واقعیت کے ساتھ جاننے والوں کے طور پر وابستہ ہیں۔ ان کی اکتسابی آگہی کی بنیاد پر افراد خود کو اور اپنی دنیا کو بہتر بنانے پر عمل پیرا ہوتے ہیں۔ بیکن نے لکھا ''آگہی طاقت ہے''۔ لیکن کانٹ کے بعد ہم جانتے ہیں کہ واقعیت کی آگہی ناممکن ہے۔ پس، اس صورت حال میں کہ ہم ہنوز حقیقی دنیا میں عمل کرتے رہیں، ہم اس آگہی کے نہ حامل ہیں اور نہ ہوسکتے ہیں جس پر ہم پسند و ناپسند کی بنیاد رکھ پائیں۔ چونکہ ہمارے انتخابات میں ہماری تمام قسمت داؤ پر ہوتی ہے، اس لئے ہم ٹھنڈے دل سے کوئی ایک چیز منتخب نہیں کرسکتے ہیں۔ ہمیں انتخاب کرنا چاہیے، اور شوق سے انتخاب کرنا چاہیے، جب ہم جانتے ہوں کہ ہم عدم واقفیت میں انتخاب کررہے ہیں۔

کرکیگارڈ کیلئے کانٹ کا مرکزی سبق یہ تھا کہ انسان کو واقعیت کے ساتھ ادراکی طور پر وابستہ ہوجانے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔ جس چیز کی ضرورت ہے وہ ہے عمل، استقامت، اس چیز کی طرف ایک جست جو کہ انسان نہیں جان سکتا ہے لیکن جس کے بارے میں اسے احساس ہو کہ یہ اس کی زندگی کو معنی بخشنے کیلئے ضروری ہے۔ کرکیگارڈ نے جن مذہبی ضرورتوں کا احساس کیا تھا ان کی مطابقت میں جس چیز کی ضرورت ہے وہ ہے عقیدے کی پیش قدمی۔ اس کا ایک جست ہونا لازمی ہے، کیونکہ روشن فکری کے بعد خدا کے وجود کا عقلی طور پر جواز فراہم نہیں کیا جاسکتا ہے، اور ایسا

غیر عقلی طور ہونا ضروری ہے کیونکہ کرکیگارڈ جس خدا پر اصرار کرتا ہے وہ بے معنی ہے۔

لیکن بے معنی کی طرف جست انسان کو ایک بحران میں ڈالتی ہے۔ یہ ہر مناسب، عقلی اور اخلاقی شئے کے برعکس ہے۔ پس، انسان بے معنویت کی طرف جست کی خواہش اور عدم خواہش کے بحران سے کیسے نمٹ سکتا ہے؟ ہم خوف اور کپکپی(Fear and Trembling) میں کرکیگارڈ کو ابراہیم کی مدح سرائی کرتے دیکھتے ہیں۔ عبرانی صحیفے کا ہیرو، جو کہ تمام خرد اور اخلاقیات سے بغاوت کرکے اپنے بیٹے اسحاق کو ذبح کرنے کی خاطر ذہن بند کرکے آمادہ تھا۔ کیوں؟ کیونکہ اسے خدا نے اس کا حکم دیا۔ ایسا کیوں کر ہوسکتا ہے۔ کیا ایک اچھا خدا انسان سے ایسا تقاضا کرسکتا ہے؟ یہ خدا کو ناقابل فہم طور سے ایک ظالم بناتا ہے۔ خدا کے اس وعدے کا کیا ہوا کہ وہ اسحاق کے ذریعے اسرائیل کی آئندہ نسلوں کو جنم دے گا؟ یہ تقاضا خدا کو ایک وعدہ شکن بناتا ہے۔ اس بات سے کیسے صرفِ نظر کیا جاسکتا ہے کہ یہ ایک معصوم کا قتل ہے؟ یہ خدا کو بداخلاق بناتا ہے۔ اس شدید درد کا کیا ہے جو کہ بیٹے کے تلف ہونے سے ابراہیم اور سارہ کو ہوگا؟ یہ خدا کو سادیت پسند (Sadist) بناتا ہے۔ کیا ابراہیم بغاوت کرتا ہے؟ نہیں۔ حتٰی کہ کیا وہ سوال اٹھاتا ہے؟ نہیں۔ وہ اپنے ذہن کو بند کرکے اطاعت کرتا ہے۔ کرکیگارڈ کے بقول یہی واقعیت کے ساتھ ہماری ادراکی وابستگی کا جوہر ہے۔ ابراہیم ہی کی طرح ہم میں سے ہر کسی کو ''اپنی سمجھ اور سوچ سے دستبردار ہونا اور اپنی روح کو بے معنی پر مرکوز کرنا'' سیکھنا چاہیے۔

ابراہیم ہی کی طرح ہم بھی نہ ہی جانتے ہیں اور نہ جان سکتے ہیں۔ ہم پر جو بات لازم ہے وہ یہ ہے کہ ہم آنکھیں بند کرکے نادیدہ کی طرف چھلانگ لگائیں۔ کرکیگارڈ نے ابراہیم کی خرد کو قربان کرنے اور بے معنویت کی طرف جست لگانے کے لئے ''عقیدے کا سورما'' کہہ کر تعظیم کی۔

مابعد کانتیائی نسل سے تعلق رکھنے والیا اور ہیگل کے ہم عصر شوپنہاور نے روشن فکر خرد کی تردید کے بعد مذہب کی طرف واپسی کی بزدلانہ کوششوں کی شدت سے مخالفت کی۔ جس دوران ہیگل نے کانٹ کے جدلیاتی روّیے پر مبنی نوُ مینال دائرے میں سکونت اختیار کی، اور شلائرماخر اور کرکیگارڈ نے مایوسی میں خدا کے ہونے کو محسوس کیا یا اس کی امید کی، شوپنہاور کے احساس نے اس پر منکشف کیا کہ واقعیت ارادہ ہے۔ ہمیشہ آنکھیں بند کر کے لاموجود کے لئے کوشاں ایک گہرا، غیر عقلی اور متصادم ارادہ۔ پھر اس میں تعجّب کی کوئی بات نہیں کہ خرد کے یہاں اس کی تفہیم کا کوئی امکان نہیں ہے: خرد کی جامد درجہ بندیاں اور اس کے خالص تنظیمی منصوبے کُلّی طور پر ایسی واقعیت کے لئے ناکافی ہیں جو کہ ان کے برعکس ہے۔ فقط مماثل ہی مماثل کو جان سکتا ہے۔ فقط ہمارے اپنے ارادوں کے ذریعے، ہمارے شور انگیز احساسات سے۔ خصوصاً وہ جو کہ موسیقی سے ہمارے اندر برانگیخت ہوتے ہیں۔ ہم واقعیت کے جوہر کو گرفت میں لے سکتے ہیں۔

لیکن ہم میں سے اکثر اسے آزمانے میں بزدلی کا مظاہرہ کرتے ہیں، کیونکہ واقعیت بے رحم اور دہلا دینے والی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ناامیدانہ خرد کے ساتھ چمٹے رہتے ہیں۔۔ خرد ہمیں چیزوں کی ترتیب کی اجازت دیتی ہے، تاکہ ہم اپنے آپ کو محفوظ اور مامون محسوس کریں تاکہ ہم خوف کے اس بھنور سے خلاصی پائیں جس کو ہم اپنے دیانتدار لمحوں میں واقعیت پر محمول کرتے ہیں۔ ہم میں سے چند ہی ایسے بہادر ترین لوگ ہیں جو خرد کے اوہام میں شگاف کر کے واقعیت کی غیر عقلیت تک پہنچتے ہیں۔ حسّاسیت کے حامل صرف چند افراد ہی خرد کے پردے میں شگاف ڈالنے اور ہیجانی بہاؤ کے منکشف ہونے کیلئے آمادہ ہیں۔

ہیجانی بہاؤ کے بے رحم خوف کا وجدان ہونے پر شوپنہاور نے، بے شک،

فنائے ذات کی خواہش کی ۔ یہ وہ کمزوری ہے جس پر غلبہ پانے کی ہمیں اس کے پیرو کار نطشہ نے تلقین کی۔

اپسٹومولوجی کے لحاظ سے نطشہ نے کانٹ کے ساتھ اتفاق کرنے سے ابتدا کی: ''جب کانٹ کہتا ہے: 'خرد فطرت سے اپنے اصول اخذ نہیں کرتی ہے بلکہ انہیں فطرت کے لئے جاری کرتی ہے،' یہ فطرت کے عمومی تصوّر کے حوالے سے مکمل طور پر صحیح ہے''۔اس ''انحطاط پذیر سقراط'' سے لے کر اس ''تباہ کن مکڑی کانٹ'' تک فلسفے کی تمام مشکلات خرد پر ان کے اصرار کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔فلسفیوں کے عروج کا معنی ہے انسان کا زوال، کیونکہ خرد انسانوں پر پلک جھپکتے میں غالب آ گئی۔

وہ اپنے سابق رہنماؤں کے، ان کی اصول کنندہ بے شعور اور بے سہو بہکاوٹوں کے، زیادہ دیر تک زیر اثر نہیں رہے: ان کو سوچنے والی، نتیجہ اخذ کرنے والی، حساب کرنے والی، علت و معلول کی رابطہ کار کی حیثیت تک گھٹایا گیا، یہ بدنصیب مخلوق: ان کو ان کے کمزورترین اور غلط کارترین عضو تک گرایا گیا۔

''اور انسانی دانش کتنی قابل رحم، کتنی نیم تاریک اور رفتنی و گزشتنی، کتنی بے مقصد اور متلون المزاج ہے''۔فقط ایک سطحی فینومینن (مظہر) اور بنیادی جبلی محرکات پر منحصر ہونے کے ناطے، دانش یقینی طور پر خود مختار یا کسی چیز کو قابو میں رکھے ہوئے نہیں ہے۔

اس طرح، اپنے آپ کے ساتھ صادق رہنے کی جذباتی نصیحتوں سے نطشہ کی مراد ہے کہ خرد کے مصنوعی اور سکڑتے ہوئے طبقات سے فرار اختیار کیا جائے۔خرد بودے لوگوں کا ہتھیار ہے جو بے رحم اور متصادم واقعیت کے سامنے ننگا ہونے سے ڈرتے ہیں اور جو، اس لئے، دانشوری کے خیالی محل تعمیر کرتے ہیں جن میں وہ چھپے رہیں۔اپنے اندر کے بہترین کو آشکار کرنے کیلئے جس چیز کی ہمیں ضرورت ہے وہ ہے، ''قاعدے کے تحت چلانے والی لاشعوری جبلتوں کی مکمل کارفرمائی'' رجائیت پسند

شخص۔۔۔مستقبل کا آدمی۔۔الفاظ کے کھیل تماشوں سے نہیں للچائے گا بلکہ وہ تصادم کو اختیار کرے گا۔ وہ اپنے گہرے محرکات سے رشتہ استوار کرے گا، طاقت کیلئے اس کی خواہش، اور اپنی جبلی توانائیوں کو وہ ایک نئی اہم سمت کی طرف لگا دے۔

غیر عقلیت پسند موضوعات کا خلاصہ

اس طرح، شلائر ماخر، کرکیگارڈ، شوپنہاور اور نطشہ کے برعکس کانٹ اور ہیگل خرد کے سورما دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے باوجود کانتیائی اور ہیگلیائی ادعا نے انیسویں صدی کی غیر عقلیت پسند تحریک کی بنیاد ڈال دی۔

بیسویں صدی کیلئے منکرین عقلیت کے ترکے میں چار کلیدی موضوعات شامل ہیں۔

1۔ کانٹ کے ساتھ اس بات پر اتّفاق کہ خرد واقعیت کو سمجھنے سے معذور ہے۔

2۔ ہیگل کے ساتھ اس بات پر اتّفاق کہ واقعیت گہرے طور پر آمیختہء تضاد اور/یا بے معنی ہے۔

3۔ نتیجہ یہ کہ خرد ان دعاوی سے مغلوب ہے جن کی بنیاد احساس، جبلت، یا عقیدے کی جست پر ہے۔ اور

4۔ یہ کہ غیر عقلیت یا عدم عقلیت واقعیت کے بارے میں عمیق سچائیوں پر منتج ہوتی ہے۔

1900ء میں نطشہ کی موت ہمیں بیسویں صدی میں لے آتی ہے۔ انیسویں صدی کے جرمن فلسفے نے دو مرکزی نکتہ ہائے نظر کی تشکیل کی تھی۔ قیاسی (اسپوکولیٹیو) مابعد الطبعیاتی اور منکر عقلیت اپسٹو مولوجیکل (علمیاتی)۔ جس چیز کی ضرورت تھی وہ یہ تھی کہ ان دو فکری دھاروں کو نئی صدی کیلئے ایک نئی سنتھیز (Synthesis) اشتمال میں یکجا کیا جاتا۔ جس فلسفی نے اس کام کو انجام دیا وہ مارٹن ہائیڈیگر تھا۔

☆☆☆

مصنّف کے حواشی

1۔''ردّ روشن فکری'' کے تاریخی اور فلسفیانہ دائرے کے لئے دیکھیے ,Beck 1969,Berlin
Williams ,1980، 1999 اور Dahlstrom2000 جیسا کہ یہاں استعمال ہوا ہے۔

2۔مثلاً، Hoffe 1994 مزید دیکھیے Guyer 2004

3.Kant 1781,A686/B714

4.Kant 1781,B512/A484

5.Kant 1781,Bxxx

6.Kant 1781,Bxxxi

7.Kant 1781,Bxvi

8.Kant 1781,A92/B125

9.Kelly 1986,22-24

10.Kant 1781,A483/B511

11.Kant 1781,Bxvi-Bxvii

12.Kant 1781,A92/B125

13.Kant 1781,B3

14.Kant 1781,Bxvii-Bxviii:A125-A126

15.Kant 1781,A484/B512

16.Kant 1781,B519/A491

17.Kant1781,Bxxxi

18۔یہ Philosophy and the Mirror of Nature (1979) میں Rorty کے کلیدی نتائج ہیں۔

19۔نیم شفافیت (Diaphanous)، ہمیشہ نہیں بلکہ کبھی، ذہن/جسم کے سُست دوہرے پن سے دو طریقوں سے معاونت حاصل کرتا ہے۔ پہلا طریقہ یہ کہ دوہرا پن ہمیں ذہن کے بھوت جیسے خالص جوہر کا تصور کرنے کی ترغیب دیتا ہے، جو کہ کسی نہ کسی طرح، جادوئی طور پر مادی (فزیکل) واقعیت سے ٹکراتا ہے اور اس کو جان لیتا ہے۔ دوسرا طریقہ یہ کہ ایسا دوہرا پن ایسے غیر

مادی ذہن کوفرض کرتا ہے جو مادی حسی اعضا اور ذہن سے جداگانہ ہے اور ہمیں اس طرح فزیکل حسیات اور ذہن کا فوراً تصور کراتا ہے جو دماغ اور واقعیت کے مابین رکاوٹیں ہیں۔

20۔ایک وسیع تر تجزیے اور شفافیت اور کانتیائی ادعا کیجواب کیلئے دیکھیے 1986 Kelley

21۔نقل از گزشتہ۔1969,337

22۔Meinecke1977,25 5دیکھیے Wood در Kant 1996 vi؛مزید

23۔دیکھیے .Hegal1807,17

24۔دیکھیے۔Kant 1781,A426 - A452

25۔دیکھئے۔Hegel1812-16,73

26۔یا جیسے کہ البرٹ لینگ (Albert Lange) نے کہا ''میں نے کانٹ کی عظمت، اس کی مثبت معاونت میں کم اور اس کے اس سخت گیرانہ ثبوت میں دریافت کی کہ خدا، حرّیت اور عدم فنا کے تصورات نظریاتی طور پر نا قابل استدلال ہیں۔ میری فہم کے مطابق ہیگل عیسائیت اور مسیحیات (حضرت عیسیٰ کی ذات سے متعلق) کے اصل الاصول کی پیش بنی کرتا ہے اور ایسا تفکر مہیّا کرتا ہے جو کہ اسطور کو خیال میں اور خیال کو اسطور میں مبدّل کرے۔ یہاں پر مقصد اس اعتراف سے زیادہ کچھ نہیں کہ میں اس چیز کی جستجو کرتا ہوں جس کو سائنس ترک کرتی ہے''۔

(Letter of 27 September 1858; quoted in Kohnke 1991,161)

27.1812-16,74

28.Hegal 1830-31,35-36

29.Niebuhr ,in Schleiermacher1963,ix

30.Schleiermacher 1799,18

31.Schleiermacher

1821-22,Section 4

32.Schleiermacher 1821-22, 12

33.Berlin1980,19

34.Kierkegaard 1843,31

35۔واقعیت کے بارے میں شوپنہار نے لکھا کہ یہ ''ایسے حاجت مند مخلوقات کی دنیا ہے جو فقط

ایک دوسرے کو نگلنے سے کچھ وقت تک باقی رہتی ہے، اپنی ہستی کو تشویش اور خواہش میں بسر کرتی ہے، اور اکثر شدید آزار جھیلتی ہے، یہاں تک کہ آخر پر موت کی آغوش میں گرتی ہے ۔''
(1819/1966,349)۔

36۔شوپنہار ''ہمیں دنیا کے وجود پر خوش نہیں بلکہ رنجیدہ ہونا چاہیے کیونکہ اس کا عدم وجود اس کے وجود پر قابل ترجیح ہوتا'' (1819/1966,Vol.2,576) نوع انسانی کے بارے میں رقم طراز ہے،'' ہمارے مقصد حیات کے بارے میں اس آگہی سے زیادہ کچھ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ ہمارا عدم وجود ہی بہتر ہوتا'' (1819/1966,Vol.2,605)۔

37.Nietzsche Ecce Homo۔(میں اتنا دانا کیوں ہوں)

38.Nietzsche The Anti Christ , Vol,2.

39.Nietzsche Genealogy of Morals 2:16

40.Nietzsche The Will to Power ,478

41.Nietzsche Genealogy of Morals, 1:7

42۔نطشہ (252) Beyond Good and Evil میں اس خیال کو ساجھا (Share) کرتا ہے کہ سب سے بڑی لڑائی رڈ روشن فکری، جس کی جڑیں جرمن فلسفے میں ہیں، کے خلاف روشن خیالی، جس کی جڑیں انگریزی فلسفے میں ہیں، کے خلاف لڑائی ہے۔:''یہ انگریز، فلسفیانہ نسل نہیں ہیں: بیکن فلسفیانہ روح کے خلاف حملے کی علامت ہے؛ ہابس، ہیوم اور لاک زائد از ایک صدی تک 'فلسفے' کے تصور کی تنزلی اور ارزانی رہے ہیوم جسے کانٹ نے اٹھایا اور وہ اس پر اٹھ کھڑا ہوا''۔

☆☆☆

☆......ڈاکٹر کوثر رسول

مظفر ایرجؔ: عرفانِ ذات کا شاعر

نرگسیت کے بارے میں یونان کا ایک قدیم اسطوری قصہ بہت مشہور ہے کہ دریا کے دیوتا سیفیسس (Cephisus) اور پری لری اوپ (Leiriope) کے یہاں لڑکا پیدا ہوا جس کا نام Narciss یعنی نرگس رکھا گیا۔ اس وقت کے مذہبی پیشوا ٹیری سیاس (Teiresias) نے نرگس کی ماں سے کہہ دیا تھا کہ اگر یہ بچہ اپنے خدوخال پر نظر نہیں ڈالے گا تو اس کی عمر دراز ہوگی۔

نرگس کی طبیعت عام بچوں سے مختلف تھی، یہ ہمیشہ خود میں مگن رہتا تھا۔ جب اس نے عنفوان شباب میں قدم رکھا تو یہ یونان کی مہہ جبینوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ مگر نرگس اپنے حسن پر اس قدر نازاں تھا کہ اس میں شانِ بے نیازی پیدا ہوگئی اور وہ کسی کو خاطر میں نہ لاتا تھا۔ ایک دن اس خوبصورت و دلکش نوجوان پر ایکو (Echo) پری کی نظر پڑ گئی اور وہ دل وجان سے اس پر فریفتہ ہوگئی۔ مگر نرگس کے دل پر اس پری کی اداؤں کا کوئی اثر نہ ہوا اور اس نے بے دردی سے ایکو پری کی محبت کو ٹھکرا دیا۔ ایکو پری اس صدمے سے مرگئی اور اس کی آہ وفریاد ہواؤں میں صدائے بازگشت (Echo) کی طرح گونجتی رہی۔ جس کی بنا پر دیوتاؤں کی دنیا میں ہلچل پیدا ہوگئی۔ انتقام کی دیوی (Nemisis) نے تہیہ کیا کہ نرگس کو اس کے کئے کی سزا دے گی۔ نرگس کو ایک تالاب کے کنارے لایا گیا۔ جہاں کے پانی میں اپنی صورت دیکھنے کے بعد

نرگس خود پر عاشق ہو گیا اور اپنے ہی غم میں سلگتا رہا یہاں تک کہ وہ مر گیا۔ جس جگہ اس کا ناز پرور جسم خاک میں مل گیا تھا اس خاک سے ایک حسین پھول نمودار ہوا جس کا نام نرگس پڑ گیا[۱]۔

Frazer نے اس نکتہ کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ایک عرصے تک یونان میں اپنی شکل دیکھنا منحوس خیال کیا جاتا تھا۔ کیونکہ لوگ نرگس کی موت کو فراموش نہیں کر سکے تھے[۲]۔

حقیقت جو بھی ہو مگر اس بات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ انسان کی پہلی اور اولین توجہ اور دل جوئی کا پہلا مرکز اس کی اپنی ہی ذات ہوتی ہے۔ اس کا پہلا عمل اپنے جمال کو خود اپنے ہی خواب میں دیکھنا ہے اور اپنی ذات سے واقفیت ہی در حقیقت اس کو بیرونی حقیقتوں کی ان اقالیم سے ہم کنار کرتی ہے جس کو عرفِ عام میں عرفان کائنات کہتے ہیں۔

ماہر نفسیات کیرن ہارنی کا کہنا ہے کہ خود پرستی انسان کی بنیادی خصوصیت ہے۔ بچہ پیدائش کے وقت سے ہی اپنی ذات سے محبت کرتا ہے مگر بعد کی زندگی میں خود پسندی کا رجحان ابھرتا ہے۔ خود پسندی کی ایک نازک اور لطیف موج نرگسیت ہے[۳]۔

فرائڈ نے بھی کہا ہے کہ ابتدائی عمر میں ہی نرگسیت کے کچھ نقوش ہر انسان میں موجود ہوتے ہیں۔ جس کو وہ اصول مسرت Pleasure Principle کہتا ہے اور جو کسی حد تک Id میں شامل ہوتے ہیں مگر بعد میں بچہ اصولِ حقیقت یعنی Reality Principle کو سمجھنے لگتا ہے اور جب اس کی "Ego" ''انا'' پروان چڑھنا شروع ہوتی ہے تو خود پسندی و خودنگری کے توسط سے نرگسیت کا آغاز ہوتا ہے پھر جب اس کا واسطہ باہری دنیا کی ٹھوس حقیقتوں کے ساتھ پڑتا ہے اور اکثر خواہشات کو دھچکہ لگتا ہے تو نرگسیت میں کمی واقع ہوتی ہے جو در حقیقت اس کی شخصیت کو مثبت انداز میں نشو ونما

کا موقع فراہم کرتے ہیں مگر کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے یعنی کہ کوئی بچہ نرگسی انسان کی شخصیت میں ڈھل کر سامنے آجاتا ہے۔ روبوٹ ورڈس ورتھ (Robert Wordsworth) بھی ایک ماہرِ نفسیات ہے، وہ نرگسی انسان کی تعریف یوں کرتا ہے:

''نرگسی انسان چاہے وہ مرد ہو یا عورت اس کو کہتے ہیں جو اپنے سے محبت کرے۔ ایسا شخص آئینہ دیکھ کر اپنے حسن کی تعریف کرتا ہے اور جنسی حظ حاصل کرتا ہے''[۴]

کیرن ہارنی نرگسیت کے دائرے میں خودستائی (Vanity)، غرور (Conciet)، طلب جاہ (Craving for Prestige)، جذبۂ محبوبیت (Desire to be Adored) دوسروں سے کنارہ کشی (Withdrawal from others)، خود داری (Normal Self Esteem)، تصوریت (Idealism)، تخلیقی خواہشات (Creative Desires)، شدید فکرِ صحت (Anxious Concern About Health)، شکل و شباہت (Appearance) اور ذہنی صلاحیت (Intellectual Faculties) شامل کرتا ہے۔ کیرن ہارنی کے مطابق:

''ایک انسان دوسروں کی بجائے خود اپنی ذات کو محبت کے لیے منتخب کرتا ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ دوسروں سے نفرت کرتا ہے یا سب کچھ اپنے ہی لئے چاہتا ہے بلکہ اندرونی طور پر اپنے سے محبت کرتا ہے اور ہر وقت ایک ایسے آئینہ کی تلاش میں رہتا ہے جس میں وہ اپنی تصویر کا مشاہدہ کر سکے''[۵]

گویا کہ نرگسی صفات ہر شخص کے اندر کسی نہ کسی حد تک پائی جاتی ہیں اور ان کی نشو ونما بھی ہماری شخصیت کے ساتھ ساتھ ہوتی رہتی ہے مگر جب یہ صفات حد سے زیادہ تجاوز کر جائیں اور انسان کی ذات، کائنات اور اس میں موجود دیگر مخلوقات پر تفوّق حاصل کر لے تو ایسے شخص کو نرگسی انسان کہا جاتا ہے جو نفسیاتی اعتبار سے ایک

بیمار شخص تصور کیا جاتا ہے۔ ایسے شخص میں منفی قسم کے رجحانات اس قدر نمایاں ہوتے ہیں کہ وہ فوراً دوسروں کی نظروں میں آجاتا ہے اور لوگوں کی آرا اس کے بارے میں یہی ہوتی ہے کہ یہ خود پسند، گھمنڈی، خودغرض، لالچی اور اپنے بارے میں بڑی غلط فہمی کا شکار ہے۔

یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ ایسی صفات ان لوگوں میں بھی ہوتی ہیں جو بڑے ہی حساس اور نازک جذبات رکھنے والے ہوتے ہیں اور جو فنونِ لطیفہ اور شعروادب سے منسلک ہوتے ہیں۔ مگر یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ ہر شاعر، مصور، سنگ تراش، مغنّی، موسیقار، رقاص، نرگسی شخصیت کا مالک ہو۔ البتہ بیشتر فنکاروں کے یہاں معدودے چند نرگسی خصائل موجود ہوتے ہیں۔ مثلاً اگر اردو ادب کی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو بہت سے شعراء ہمیں اس زمرے میں کھڑے نظر آئیں گے مثلاً خسرو، حاتم، آبرو، سراج اورنگ آبادی، درد، سودا، میر، انشاء، رنگین، غالب، مومن، ناسخ، آتش، داغ، اقبال، اصغر، فانی، فراق، جوش، فیض، مجاز، ندا فاضلی، بشیر بدر، قتیل شفائی، شہریار، پروین شاکر، کشور ناہید، سارہ شگفتہ وغیرہ اگر کشمیر کی بات کریں تو یہاں بھی شہ زور کاشمیری، رسا جاودانی، شوریدہ کاشمیری، حکیم منظور، حامدی کاشمیری سے لے کر مظفر ایرج تک ایسے متعدد شعراء ہیں جن کی شاعری میں نرگسی عناصر بالواسطہ یا بلا واسطہ موجود ہیں۔

جہاں تک مظفر ایرج کا تعلق ہے ابھی تک ان کے پانچ شعری مجموعے ''ابجد ۱۹۸۳ء'' ''انکسار ۱۹۸۸ء'' ''ثبات ۲۰۰۷'' ''دل کتاب ۲۰۰۹ء اور ''ہوا دشت دیار ۲۰۰۹ء'' منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان سبھی مجموعوں کا اگر بہ نظر غائر مطالعہ کیا جائے تو ان سبھی غزلوں اور نظموں میں ہمیں بڑی حد تک نرگسی خصائص کی زیریں لہر دوڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اگرچہ مظفر ایرج کی شاعری پر اپنے تنقیدی مضامین کے دوران کئی ناقدین نے ان کی شعری تکنیک میں ''میں'' واحد متکلم اور خودکلامی کے

اسلوب کی بھی نشاندہی کی ہے جو اُن کی شاعری کے نرگسی پہلو پر دلالت کرتے ہیں۔ مظفر ایرجؔ کی پوری شعری کائنات خصوصاً نظمیں ''میں'' کے ہی محور کے گرد گھومتی ہیں اور اپنے قاری کو بھی اسی دائرے کے گرد چکر کاٹنے کے لیے اکساتی ہیں۔ میرا موضوع چونکہ ان کے پانچویں شعری مجموعے ''ہوا دشت دیار'' کی نظموں میں نرگسی عناصر کی تلاش ہے، اس لیے میں دیگر شاعرانہ خصوصیات سے صرفِ نظر کر کے محض ان کے انہیں رجحانات سے کلام کروں گی جو کسی نہ کسی اعتبار سے نرگسیت سے مس کرتے ہیں۔ اس سے پہلے کہ میں اس ضمن میں شعری شواہد اور سوانحی کوائف کی طرف رجوع کروں اس بات کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ان کے یہاں نرگسیت کا منفی رجحان نہیں ملتا۔ اس چیز کی تائید افتخار اجمل شاہین یوں کرتے ہیں:

> ''میں'' ان کی شاعری میں فخر اور تکبر کی علامت نہیں ہے بلکہ یہ ان کی آرزو؛ امنگ اور خواہشات کی علامت بن جاتا ہے''[6]

دراصل مظفر ایرجؔ میں وہی نرگسی خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کے بارے میں کیرن ہارنی نے کہا تھا:

> ''ہر انسان کچھ نہ کچھ نرگسی ہوتا ہے' کیونکہ نرگسیت کا مفہوم بڑی حد تک عرفانِ ذات ہے اور ہر شخص کو اپنی ذات کا عرفان ہوتا ہے اس لیے یہ ایک فطری بات ہے لیکن جب عرفانِ ذات حد سے تجاوز کر جاتا ہے تو وہ نرگسیت کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ اس صورت میں نرگسیت معیوب سمجھی جاتی ہے''[7]

مگر مظفر ایرجؔ کا عرفانِ ذات اپنے محدود دائروں میں ہی سفر کرتا رہتا ہے اور ان کی تلاش و جستجو بحیثیت مفکر اور بحیثیت سائل جاری و ساری ہے۔ دیپک بدکی نے ایرجؔ کی عرفانِ ذات کی اس کوشش کو اس دھرتی کی دین قرار دیا ہے جس نے للّ دید اور نُند ریشی جیسے صوفی شاعر پیدا کیے[8]۔

مظفر ایرجؔ کے یہاں اگر چہ نرگسیت کے سبھی رنگ تو نہیں ملتے البتہ عرفانِ ذات سے لے کر عرفانِ کائنات کے افق Horizon تک جانے والی ایک خوب صورت دھنک ضرور دکھائی دیتی ہے جس میں خود داری' خود اعتمادی' جذبۂ محبوبیت' جذبۂ مراجعت' خودشناسی (عرفانِ ذات) اور عرفانِ کائنات شامل ہیں جو ایک طے شدہ Sequence کے تحت ایک کے بعد ایک نظموں کے شعری پیکروں میں ڈھل کر ابھرتے ہیں اور شاعر کے تخیل' تفکر اور وجدان کی اختصاصی تشہیر کو ممکن بنانے کے سامان مہیا کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے قاری فقط جذباتی اعتبار سے ہی ان سے اپنی وابستگی محسوس نہیں کرتا بلکہ وہ فکری و روحانی سطح پر بھی متشفی ہو جاتا ہے۔

جہاں تک مظفر ایرجؔ کی ''ہوا دشت دیار'' کی نظموں کا تعلق ہے تو ان میں ایک نمایاں رجحان خود داری اور خود اعتمادی کی صفات ہیں۔ خود داری بقول Alfied Adle[9] کے ایک اچھی شریفانہ صفت ہے۔ یہ خود پسندی کی طرح معیوب نہیں ہے۔ خودداری کا انحصار ان خوبیوں پر ہے جو انسان کی ذات میں موجود ہیں۔ یہ ایک متوازن اور متعدل شخصیت کی پہچان ہے۔

''ہوا دشت دیار'' میں کل اٹھائیس (۲۸) نظمیں ہیں اور ہر نظم موضوع اور فنی ٹریٹمنٹ اور طرزِ بیان کے اعتبار سے مکمل بھی ہے اور منفرد بھی۔ ان نظموں کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ہم ایک ایسی دنیا میں داخل ہو رہے ہیں جہاں کسی کی ذاتی شکست و ریخت ایک موجِ بے قرار کی مانند پہلے جھرنے کی طرح اپنا آغاز کرتی ہے پھر ہولے ہولے ندی کی طرح بہتی ہے اور ہم بھی اسی رو میں بہتے چلے جاتے ہیں بنا یہ جانے کہ جانا کہاں ہے گویا کہ مظفر ایرجؔ قاری کو پورے انہماک کے ساتھ اپنی تلاش و جستجو میں شامل کرتے ہیں۔

اس مجموعے کے عنوان ''ہوا دشت دیار'' پر ہی اس کی پہلی نظم ہے۔ اس نظم کا

موضوع خود شناسی و عرفانِ ذات ہے۔اس نظم کو بھی مظفر ایرج نے گزشتہ مجموعوں کی نظموں کی طرح خود کلامی کی تکنیک میں لکھا ہے۔ انگریزی کے ایک بڑے ناقد John Stuart Mill نے شاعری کو خود کلامی سے تعبیر کیا ہے۔وہ کہتے ہیں:

"Poetry is of the nature of soliloquy" (10)

''ہوا دشت دیار'' میں مظفر ایرج نے شعوری طور پر ''خود کلامی'' کی تکنیک استعمال کی ہے۔ وہ خارجی عوامل کے ساتھ ساتھ داخلی شکست وریخت کا بھی احساس کراتے ہیں۔ واحد متکلم ''میں'' کے صیغے میں ان کا داخلی درد وکرب پوری شدت کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اشعار کی صورت میں نکھر کر سامنے آتا ہے۔ بقول ساحل احمد:

'' ''خود شناسی'' اور ''میں'' کی راست گفتگو منفی روش کی نہیں مثبت رویے کی پہچان ہے۔ کہیں پر ''میں'' ان کی معصوم اور نیک خواہشات کا وسیلہ بنا ہے تو کہیں کہیں یہ خود کلامی کا دل نشین پیکر نظر آتا ہے'' [11]

اس نظم کی ایک اور خصوصیت لفظوں اور جملوں کی تکرار ہے جو ایک طرف شعری حسن میں اضافہ کرتے ہیں تو دوسری طرف ان کے لاشعور میں پلنے والے Impulses اور خدشات کی بھی نشاندہی کرتے ہیں۔ ''ہوائے سنگ'' کی ترکیب بھی اسی خدشے کا علامیہ ہے۔ ''ہوائے سنگ'' کا خیال بہ تکرار وارد ہوتا ہے مگر ہر بار ایک نئی شان کے ساتھ ایک نئے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتا ہے۔ ''ہوائے سنگ'' کے ساتھ اور کئی شعری پیکر ابھرتے ہیں۔ شجر ہجر، شکستہ بام و در اس کے بعد دھیرے دھیرے یہ سبھی پیکر متحرک ہو جاتے ہیں جیسے:

ہوائے سنگ پھر چلی
شکستہ بام و در لرز اٹھے
شجر ہجر اکھڑ گئے

پھر ایک اور قدم آگے بڑھتے ہیں۔

شکستہ بام و در اُجڑ گئے

گویا کہ یہ تمام چیزیں خارجی منظر کی تباہیوں کا اظہار کر رہی ہیں اور ساتھ ہی متکلم کے داخلی خدشات کو بھی ہوا دے رہی ہیں۔ مگر متکلم کے وجود سے باہر ہیں۔

میرے وجود کے حدود کو مگر نہ چھو سکی

میری جڑیں

جو کھوکھلے خلاء سے

میری ذات کی

تہوں میں جذب ہیں

کچھ اور پھیلنے لگیں

زمین کی چھاتیوں سے

خون چوسنے لگیں

ہوائے سنگ تیز تر

مجھ کو سنگسار کر

گویا کہ خارجی آلام کو داخل پر مسلط ہونے کی دعوت دی جا رہی ہے۔ یہ ایک طرح سے اپنی آزمائش بھی ہے اور خود اعتمادی کا عروج بھی یہ خودداری بھی ہے جو شاعر کی شخصیت کا ایک اہم وصف ہے۔ آگے متکلم کہتا ہے:

مجھ کو میرے

ان کئے گناہوں کی سزا دے

مجھ کو میری بے گناہیاں بہت عزیز ہیں

میں

زمہریرِ ذات میں ہی دفن ہوں

''میں'' واحد متکلم اپنی ذات میں گم ہے جہانِ ومافیہا سے بے خبر خودنمائی و خودشناسی میں غرق مگر یہ ''میں'' بے گناہ بھی ہے اور اسے یہ بھی پتہ ہے کہ بے گناہیوں کی سزا بھی مقرر ہے۔اس لئے ہوائے سنگ کو پھر صدا دی جا رہی ہے۔

ہوائے سنگ

تیز گام تیز تر

ہمارے درمیاں ابھی

وجود کا ہے فاصلہ

یہ فاصلہ اکھاڑ پھینک

مجھ میں موتیوں کو ڈھونڈ

سپیاں تلاش کر

میں

ریت ریت بیکراں سمندروں کی

تھاہ ہوں

پناہ ہوں

یہ خارجی طاقت یعنی ''ہوائے سنگ'' دراصل وہ محرک بھی ہے جس کے توسط سے عرفانِ ذات ممکن ہے۔ یہ ہوا جتنی تیز ہوگی اتنی ہی وجود کے اندر خداشناسی کی آگ (طلب) زیادہ سے زیادہ بھڑکے گی۔امریتا پریتم نے کہیں لکھا تھا کہ:

''محبت آگ ہے اور جدائی (ہجر کی صعوبتیں) ہوا۔اگر آگ تیز ہوگی تو ہوا اس کو بھڑکائے گی۔مگر اگر آگ کمزور ہوگی تو ہوا اس کو بجھا دے گی''۔

چنانچہ عشقِ حقیقی (خداشناسی) کی آگ بھی ہوائے تیز سے مزید بھڑکے گی۔

اس لیے واحد متکلم اس آگ کو مزید تیز کرنے کے لیے ہوائے سنگ کو بھی تیز تر ہونے کے لئے کہتا ہے کہ مالک حقیقی اور اس کے درمیان ابھی وجود کا فاصلہ ہے۔یعنی کہ اب شاعر تصوف کی سرحد میں داخل ہو رہے ہیں۔''وجود'' جو انسان ہونے کے ناطے بہت اہم ہے کہ وجود زیست کا استعارہ بھی ہے مگر تصوف میں وجود پر روح کو فوقیت حاصل ہے اور یہ تب ممکن ہے جب وجود نیست ہو جائے اور تب ہست بود ہو سکتی ہے۔

مجھ میں موتیوں کو ڈھونڈ
سپیاں تلاش کر
میں
ریت ریت بیکراں سمندروں کی
تھاہ ہوں
پناہ ہوں

گویا کہ انسان جس مالکِ حقیقی کی تلاش خارجی عوامل میں کر رہا ہے وہ درحقیقت اس کی اپنی ذات میں پنہاں ہے۔انسان ایک بیکراں سمندر ہے اور اس سمندر میں سپیاں موجود ہیں جن میں بیش قیمت موتی بھی ہیں۔مگر ان تک پہنچنا آسان نہیں ہے۔شاعر کے جذبات کا اتار چڑھاؤ اور متکلم کے داخلی تلاطم کو الفاظ کے انتخاب،تراکیب کی بندش،مصرعوں کی تراش اور تکرارِ قافیہ کی بنا پر بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔

میں دشت دشت پیاس ہوں
پیاس بے قیاس ہوں
اداس ہوں
کربلائے زیست میں
اکیلا بدحواس ہوں

پیاس، قیاس، اداس، بدحواس صنعتِ تکرار قافیہ کی مدد سے شاعر اپنی داخلی کیفیت کو خارجی منظر میں منتقل کرنے کی سعی کرتے ہیں تا کہ ان کے داخلی درد وکرب اوراضطراب کی بخوبی تشہیر ہو سکے کہ تمام چیزوں کو سمجھنے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ خود شناسی وعرفانِ ذات سے خداشناسی تک کا فاصلہ فقط علم و مشاہدے، تخیل و ادراک سے ہی ممکن نہیں بقول شاعر:

اکیلا بدحواس ہوں
میں ہاتھ اپنا دوں تو
کس کے ہاتھ میں؟
کس کو رہنما کروں
کون ہے؟
جو میری رہبری کرے

بلکہ خدا شناسی مرشد او رہبر کے بنا ممکن نہیں۔ جیسا کہ اقبالؔ بھی اپنی نظم ''فلسفہ و مذہب'' میں کہے ہیں ۔

کُھلتا نہیں ہے میرے سفرِ زندگی کا راز
لاؤں کہاں سے بندۂ صاحب نظر کو میں

صاحب نظر کوئی مرشد ہی ہوسکتا ہے جس کی تلاش وجستجو اقبالؔ کو بھی تھی گویا کہ وہ بنیادی طور پر فلسفی تھے اوراس ناطے نطشے اورابن سینا کے افکار سے ان کا منطقی رشتہ بنتا تھا مگر انہیں جن اسرار و رموز کی جستجو تھی اس کے لیے روحانی مرشد ہی وسیلہ بن سکتا تھا اس نظم کے آخر میں وہ بھی ایرج کی طرح اپنی بے بسی وتلاش وجستجو کی بات کرتے ہیں اور ایرج کہتے ہیں۔

میں ہاتھ اپنا دوں تو

کس کے ہاتھ میں؟
کس کو رہنما کروں
کون ہے جو؟
میری رہبری کرے

یہ تلاش جاری ہے جو ہمیں اس مجموعے کی متعدد نظموں میں ملتی ہے۔ جیسے ''انکشاف''، ''تیسری سوچ''، ''دشا کی کھوج''، ''حل طلب''، ''اعتراف'' وغیرہ۔

نظم ''اعتراف'' خود شناسی اور عرفانِ ذات کی تلاش کے سلسلے کی ایک اور کڑی ہے چونکہ جس رہنما و مرشد کی خواہش ''ہوا دشت دیار'' میں کی تھی وہ ابھی تک ملا نہیں ہے اس لیے بہت سے سوالات ابھی بھی جواب طلب ہیں جو ہنوز واحد متکلم کو اندر ہی اندر کچوکے دیتے ہیں اور اس کو مسلسل متوحش و متذبذب بھی کر رہے ہیں۔ یہاں بھی ''وجود'' سوالیہ نشان کی طرح ابھرتا ہے۔ لفظوں کی خوب صورت ترکیبیں جو اصل میں لاشعور میں پنپنے والے واہموں اور حیلوں کی پرت پرت کھولتے ہیں۔

سرسراتی سرپھری سبک
ہمکتی ہنہناتی ہانپتی ہوائیں
ریت نقش پھول آہیں

کتنی خوبصورت مگر قدرے گنجلک ترکیبیں ہیں جو لاشعور کے Complex کی آئینہ دار بھی ہیں۔ بہرحال آگے نگاہِ نارسا' نوید ناشنیدہ کی شکار تھی۔ ہر لفظی ترکیب اس مصرعے میں حرف ''ن'' سے شروع ہوتی ہے۔ یعنی صوتی تکرار ذہن میں Binary Oppositions کے درمیان ایک معنوی ربط پیدا کر رہے ہیں پھر ''س'' آواز سے بھی یہی کام لیا گیا ہے۔

سکوت برگزشت

سر بریدہ سر سراہٹیں
سراغ
سرمئی کہ سردائی سماعتیں
میں کون تھا؟
میں
میں کون ہوں؟
میں
تھا اگر تو کس لئے؟

آگے سمت ہے نہ مسکنت' دائروں کے درمیاں میں کس لئے صلیب پر ٹنگا رہا۔ان چند لفظی ترکیبوں کی مدد سے ایک طرح سے اس نظم کی تلخیص یہ ہے کہ جس سفر کی ابتدا وہ چاہتے تھے، ہو چکی ہے اس لیے خود شناسی کے توسط سے وہ مابعد الطبیعات میں داخل ہو کر ''وجود'' کی بحث میں الجھتے ہیں جیسا کہ اقبالؔ کی نظم ''فلسفہ و مذہب'' میں وہ کہتے ہیں:

حیراں ہے بوعلی کہ میں آیا کہاں سے ہوں

یہ فلسفی کی سوچ ہے مگر عارف اس کے برعکس سوچتا ہے:

رومی یہ سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں؟

مگر ''اعتراف'' میں شاعر ابھی پہلے ہی سوال پر اٹکا ہوا ہے یعنی ابھی تلاش کا سلسلہ جاری و ساری ہے۔اسی سلسلے کی ایک اور نظم ''حل طلب'' ہے۔اس میں بھی شاعر تلاشِ ذات و عرفانِ ذات کی شعوری و غیر شعوری کوشش میں سرگردانِ عمل ہے۔ جس میں ''میں'' وجود کے روحانی ارتقا کی داستان بیان کرتا ہے جو ہست و بود کے درمیان متصادم بھی ہے اور دونوں کے درمیان پل کی بھی حیثیت رکھتا ہے مگر ''روح'' جو جسم سے الگ بھی ہے اور اس سے متصل بھی، جو جبلتوں سے مملو بھی ہے اور ثقل

زمینی Gravitational Force کے ناطے اس سے پیوست بھی ہے مگر عرفانِ ذات بھی اسی کے توسط ممکن ہے۔''کہکشاں''، ضمیر بھی ہے اور''روح'' کی آواز بھی۔ اس نظم کے آخری چند مصرعے ملاحظہ فرمائیں:

عجب سی کہکشاں ابھری
وہ بولی
زیرِلب طنزاً
بڑے احمق ہو جی!
یہ بھی نہیں تم جانتے ہو جی!
کہ
ایوریسٹ
تو ہمالہ سلسلے کی
چوٹیوں میں سب سے اونچی ہے!

''کہکشاں'' کی امیجری اس Alienation Effect کو زائل کرتی ہے جو وقتاً فوقتاً نظم کے مختلف پڑاؤ پر اُبھر کر قاری کو کسی حد تک جذباتی طور پر بھٹکانے کی بھی کوشش کرتی ہے۔ تاہم''ایوریسٹ'' کی علامت اسے روحانی سفر کے منتہا کا اشاریہ ہے اور ساتھ ہی اس کا رشتہ زمینی علائم اور دنیوی علوم سے متصل و مربوط بھی رکھتی ہے۔

نرگسی خصوصیات میں ایک اہم چیز جذبۂ محبوبیت بھی ہوتا ہے یعنی چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش۔ ماہر نفسیات گارڈنر مارفی کا کہنا ہے کہ انسان دوسروں سے محبت کرتا ہے اور اس کے معاوضہ میں خود بھی محبت کا طلب گار ہوتا ہے۔ خود پسندی، تلاشِ ذات اور تشخص کی تلاش کی یہ بھی ایک صورت ہوتی ہے جس کو جذبۂ محبوبیت کہا جاتا ہے۔ مظفر ایرج کے یہاں کئی ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جن میں اس

طرح کی خواہش کا اظہار ملتا ہے اگر چہ یہ نظمیں کہیں نہ کہیں عرفانِ کائنات کے ہی آفاقی موضوع میں ضم ہو جاتی ہیں۔ بہر حال اس زمرے میں ''اچنبھا''، ''وردان''، ''مکینوں کا جسم''، ''نیا انسان'' وغیرہ شامل ہیں۔

''اچنبھا'' کو مظفر ایرجؔ نے ہندو دیومالا کے خمیر سے تیار کیا ہے۔ اس میں جو لفظیات ہے وہ ہندی زبان کے بہت قریب ہے۔ اس نظم کی تخلیق میں جذبۂ محبوبیت، تصوریت، تلاشِ ذات اور تلاشِ کائنات سبھی نے اپنا بھر پور حصہ دیا ہے۔ آغاز کچھ یوں ہوتا ہے:

دیویوں دیوتاؤں نے
وردان جیون کا دے کر

بڑے
چکرویو میں پھنسایا

لفظ ''وردان'' جذبۂ محبوبیت کا ہی استعارہ ہے اور وردان کی صورت میں ''جیون'' ملا ہے جس کے کثیر الجہت معانی بھی ہیں اور اہمیت بھی مگر لفظ ''چکرویو'' معمہ ہے اور یہ ایسا معمہ ہے جس کا حل ہندو اسطور کے مطابق فقط بھگوان کرشن اور ارجن کو معلوم تھا۔ چکرویو ایسا دائرہ ہے جس سے نکلنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے گویا کہ جیون کا وردان ہی چکرویو ہے جس سے نکلنے کی دِشا کسی کو معلوم نہیں۔ اس دائرے میں رہ کر انسان چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش میں سرگرداں رہتا ہے اور اپنی ذات کو نسل اور رنگ کے خانوں میں بھی تقسیم کرتا ہے مگر تشخص مکمل نہیں ہو پاتا کہ یہ 'وردان' دینے کے بعد دیوی دیوتا کھو گئے ہیں۔

کتابوں میں تحریر ہے
سورگ واسی ہوئے

نظم ''مکینوں کی تلاش'' میں تلاشِ ذات' جذبۂ محبوبیت اور تصوریت تینوں تلازمے کارفرما ہیں۔ جسم جو انسانی وجود کی ظاہری شکل ہے جو خوب صورت' جاذبِ نظر اور ناز پرور ہونے کے ساتھ ساتھ چند حیاتیاتی تقاضوں سے بھی مملو ہے اور چاہنے کی خواہش کے طفیل اس کی اہم احتیاج یہ ہے کہ کوئی اس کے اندر سدا کے لئے بس جائے۔ شاعر نے جسم کو حویلی کا نام دے کر اس کو بے جان اور منجمد بتایا ہے اور اس حویلی میں' چراغ جو گل ہو چکے ہیں دکھائے ہیں ساتھ ہی اس کے دروازے بند مگر کھڑکیاں کھلی بتائی ہیں یعنی کہ اس کو اب بھی مکینوں کی تلاش ہے۔ اس کے تخیل میں وہ وقت آتا ہے جب یہ گھر آباد تھا:

جسم کی حویلی کی
ٹوٹتی فصیلوں کو کوئی پھاند کر آیا
ہلکے ہلکے قدموں سے
آہٹیں نہ کوئی چاپ
شاخ بھی نہیں ٹوٹی
سیڑھیاں نہیں کھڑکی
کھڑکیوں پہ آویزاں
چلمنوں کے پیچھے بھی
سرسراہٹیں گم تھیں

مگر یہ یاد بھی زیادہ دیر قائم نہیں رہی تھی دفعتاً خیالوں کا سلسلہ ہی ٹوٹا تھا۔ جسم کی حویلی میں کوئی کیوں نہیں رہتا؟ جذبۂ محبوبیت کے ساتھ ساتھ عموماً احساسِ محرومی اور تنہائی کا احساس بھی جاگزیں ہو جاتا ہے۔ اس نظم کا یہ آخری مصرعہ تنہائی کی دستاویز یعنی Testament of Loneliness ہے۔ ایک نرگسی صفت یہ بھی ہے

کہ انسان دنیا سے کنارہ کشی کے لئے مختلف طریقے اختیار کرتا ہے یعنی وہ پہلے مراجعت سے کام لیتا ہے یعنی اس نظم میں وہ زمانہ یاد کیا گیا جو ماضی تھا یہ ایک طرح سے واہمہ کی دنیا ہے، جو حقیقت سے مختلف ومتضاد حقیقت کا ادراک ہوتے ہی شاعر تنہائی، محرومی کے درد وکرب کا شکار ہونے لگا اوراس کے اندر سے کئی خدشات نے سر ابھارا جن کی ایک ہی گردان تھی کہ جسم کی حویلی میں:

کوئی کیوں نہیں رہتا......؟
کوئی کیوں نہیں رہتا......؟

اسی قبیل کی ایک اور نظم ''وردان'' ہے۔اس نظم میں شاعر نے کئی نرگسی رجحانات کو بہ یک وقت استعمال میں لایا ہے۔اس میں دوسروں سے کنارہ کشی Withdrawal from others، تلاشِ ذات، خود شناسی کے ساتھ ساتھ جذبۂ محبوبیت، تصوریت Idealism اور پھر عرفانِ ذات کے توسط سے ہی نظم کے آخر میں ''وردان'' کی خواہش مکمل ہوتی ہے۔اس میں بھی کئی لفظی پیکر جیسے اونٹ، کٹارہ، جرس، مندر، پجارن، پنچ مکھیا دیا، سندر مورت، لیلیٰ کی ناقہ، مجنوں کا کاسۂ سنگ ستارے، ریت کے ذرّے وغیرہ الفاظ ڈوبتے اور ابھرتے ہیں اور بالآخر ان لفظوں کا معنوی ربط واحد متکلم ''میں'' اور قاری کو اس پُرسکون مگر پُراسرار زندگی کا حصہ بنانے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔اس کا اختتام بھی جذبۂ محبوبیت اور تلاشِ ذات پر ہی ہوتا ہے۔

مورت کے چرنوں میں اس نے پوجا کی تھالی رکھ دی
ہاتھ مرے ہاتھوں میں دیئے
جیسے یگوں سے پیاسی تھی

عام طور پر نرگسی عناصر انسان کو اطراف کی دنیا سے بے خبر اور نابلد کرتے

ہیں مگر مظفر ایرؔج اتنے حساس واقع ہوئے ہیں کہ وہ اپنے اطراف میں پھیلے ہوئے انتشار کو داخلی درد وکرب کی اتھاہ گہرائیوں کے ساتھ محسوس کر رہے ہیں اور انہیں کسی پہلو قرار نہیں ملتا اور وہ مضمحل وجود اور احساسِ شکست کو علامتی پیرایے میں بیان کرنے سے باز نہیں آتے:

ہمارے سروں کو نشانہ بنانے لگے
ہمارے تو سر ہی نہیں
جسمِ سیّال سے
سنگ ٹکرائے
پاؤں پہ گرنے لگے
پاؤں!
ہمارے تو پاؤں بھی
جیسے نہیں تھے
پھر ہم کیا تھے؟ یہ سوچ کر
ہم کہ وہ
وہ کہ ہم
ایک دوجے کی سنگت میں بیٹھیں
کوئی
فیصلہ تو کریں ـــــ(انتشار)

دیپک بُدکی، مظفر ایرؔج کے بارے میں لکھتے ہیں:

''مظفر ایرؔج جس یُگ میں جی رہے ہیں اس میں بارود کی بو ہے۔ دھواں ہے، یورشِ عفریت ہے اور رہر سو ویرانی ہی ویرانی

ہے۔اس عدم تحفظ کے باعث ہر شخص ڈرا سہما رہتا ہے'' ۱۳؎

نظم ''انتشار'' میں داخلی کرب کو اجتماعی لاشعور کی حیثیت سے ضمیر ''وہ'' اور جمع متکلم ''ہم'' کے پیرائے میں ظاہر کیا ہے اور اس انداز میں کہ جسم سیّال بن چکا ہے' سر اور پاؤں کی تمیز بھی باقی نہیں رہی۔اسی طرح کا تھیم نظم ''بقا'' میں بھی موجود ہے جس میں انسانی وجود کی اہمیت خود انسان کی اپنی نظر میں Redundant ہو جاتی ہے۔اس نظم کے آخری چند مصرے یوں ہیں:

مگر یہ میرا المیہ ہے
میں سچ بولتا ہوں
جو کسی انسان کے
کام آتا ہی نہیں ہے
اس لیے میں بھی Redundent ہو گیا ہوں۔ ___(بقا)

''دائرے'' بھی ایک ایسی نظم ہے جس میں شاعر حال کے انتشار اور اپنے وجود کی ارزانی سے پریشان ہو کر ماضی کی طرف مراجعت کر کے تاریخ کی بازیافت کرنے میں مگن ہو جاتا ہے۔اس کے بعد وہ وقت بھی آتا ہے جب شاعر کے یہ سبھی نرگسی رجحان واحد ایک تھیم میں ضم ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور یہاں جُز کا وجود مٹ کر کُل بن جاتا ہے یعنی جس خود شناسی' تلاشِ ذات سے اس سفر کی شروعات ہوئی تھی وہ مختلف پڑاؤ طے کرنے کے بعد اپنی منزل یعنی عرفانِ الٰہی تک پہنچ کے ہی دم لیتا ہے۔اس زمرے میں ''دِشا کی کھوج''، ''ردِ خاک''، ''ادراک''، ''بازیافت'' جیسی نظمیں آتی ہیں۔جہاں واضح طور پر ان کا فکری و روحانی مسلک سامنے آجاتا ہے۔ اس ضمن میں فقط ایک نظم ''ادراک'' کا اجمالی جائزہ پیش کروں گی۔

اگر دیکھا جائے تو یہ نظم مظفر ایرجؔ کی شاعری اور ان کے روحانی سفر کا حاصل

ہے۔اسی لئے شاید اس کا عنوان ہی ''ادراک'' رکھا گیا ہے۔بہرحال اس نظم میں حیات وکائنات اور انسانی وجود کا مشاہدہ شعری پیکروں میں ڈھل گیا ہے جن سے قوتِ حیات کے متنوع پہلوؤں کا انکشاف ہوتا ہے۔ جیسے سرابِ جان' قصر بزرخ' قصورِ جسم یہ تمام بندشیں ظاہری ہیں جو وجود کو مخفی رکھتی ہیں۔اس لئے وجود ''جُز اور کُل'' کے مابین معلق رہتا ہے۔ واحد متکلم ''میں'' یہاں پوری آب وتاب کے ساتھ ایک متحرک وجود میں جلوہ افروز ہوتا ہے اور اپنی تلاش وجستجو میں سرگراں ہے اور اس حقیقت سے بھی واقف ہے کہ ''ندائے کُن'' ہی کائنات کے معروضِ وجود میں آنے کا سبب ہے۔بحیثیت وجود انسان اس ازلی وابدی حقیقت تک پہنچنے کے لیے سرابِ جاں' رزمِ جاں سے نبرد آزما ہوتا ہے اور یہ اذنِ الٰہی ہی ہے کہ ابراہیم نے اپنے اسلاف کے دین کو رد کرکے بتوں کو توڑا۔ یہ انسانی آگہی کا پہلا اظہار تھا۔اس کے بعد تلاشِ ذات کے سلسلے چلتے رہے۔ ایسے میں اندر باہر جگہ خلاء کا احساس گامزن تھا فقط وہی ندا ''**لاَ اِلٰہَ اِلا اللّٰہ**'' کانوں میں گونجتی تھی۔

گویا کہ اس صورت میں اس شاعر کی تلاش مکمل ہوگئی جس نے نرگسی عناصر کو مثبت انداز میں اپنے اندر پروان چڑھایا تھا تاکہ خودداری' خود شناسی' تلاش ذات' جذبۂ محبوبیت' عرفانِ ذات' تصوریت' تنہائی ومحرومی' ماضی کی طرف مراجعت اور پھر عرفانِ کائنات وعرفانِ الٰہی تک ان کی رسائی ممکن ہوسکے جیسا کہ کیرن ہارنی کہتا ہے:

> ''ہرانسان کچھ نہ کچھ نرگسی ہوتا ہے' کیونکہ نرگسیت کا مفہوم بڑی حد تک عرفانِ ذات ہے اور ہر شخص کو اپنی ذات کا عرفان ہوتا ہے۔لیکن جب عرفانِ ذات حد سے تجاوز کرجاتا ہے تو وہ نرگسیت کے دائرے میں داخل ہوجاتا ہے۔اس صورت میں نرگسیت معیوب سمجھی جاتی ہے''[۱۳]

مگر مظفر ایرجؔ نرگسی شخصیت نہیں۔ان کے یہاں چند نرگسی عناصر موجود

ہیں جو مثبت پیرائے اظہار میں ان کی شاعری کی زیریں لہروں میں سرائیت کرتے رہتے ہیں۔مگر یہ فخر یا گھمنڈ سے کوسوں دور ہیں۔ یہ محض ان کو کائنات کے علم تک پہنچنے میں معاونت کرتے ہیں بقول ڈیوڈ سی میکل لینڈ:

> ''انسان چونکہ کائنات کے اندر داخل ہے اس لیے انسان کو اپنی ذات کا بھی علم ہے''۔[۱۴]

یہی علم مظفر ایرج بھی رکھتے ہیں یعنی عرفانِ ذات۔

☆☆☆

حواشی:

۱۔ Encyclopedia of Britannica P-273

۲۔ Encyclopedia of Britannica Volume-16 P-117

۳۔ New Ways In Psycoanalysis by K aren Herney P-90

بحوالہ اردو شاعری میں نرگسیت، سلام سندیلوی

۴۔ Contemporary Schools of Psychology by Robert Wordsworth P _182

بحوالہ اردو شاعری میں نرگسیت، سلام سندیلوی

۵۔ New Ways In Psychoanalysis by K aren Herney P-88

۶۔بحوالہ رسالہ ''رنگ'' گوشۂ مظفر ایرج' جنوری۔فروری۔مارچ ۲۰۱۲ء

مضمون نگار، افتخار اجمل شاہین

New Ways In Psychoanalysis by ar en Herney P-91K-۷

۸۔بحوالہ رسالہ ''رنگ'' گوشۂ مظفر ایرج، مارچ ۲۰۱۲ء، ص ۲۹

Understanding Human Nature by Alfied Ad le P-191-۹

John Stuart Mill Gibbs 1897 P-208 -۱۰

بحوالہ ''بازیافت'' شمارہ ۴۸۔۴۹، ۲۰۱۱ء، مضمون نگار: پروفیسر غلام رسول ملک، ص ۷۳

۱۱۔رسالہ ''رنگ'' مارچ ۲۰۱۲ء مضمون نگار: افتخار اجمل شاہین

۱۲۔رسالہ ''رنگ'' مارچ ۲۰۱۲ء مضمون نگار: دیپک بُدکی، ص ۲۹

New Ways In Psychoanalysis by K aren Herney-۱۳

بحوالہ اردو شاعری میں نرگسیت، سلام سندیلوی، ص ۹۱

"Personality" by David C Mecheland-۱۴

بحوالہ اردو شاعری میں نرگسیت، سلام سندیلوی

☆☆☆

☆......ڈاکٹر راشد عزیزؔ

اردو شاعری کی مبادیات

اردو شاعری کی شعریات کے بنیادی مباحث میں مبادیاتِ شاعری کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔شاعری کی مبادیات شاعر اور شعر پر منحصر ہوتی ہیں ۔شعر شاعر کے خلاقانہ جوہروں کا مظہر ہوتا ہے۔شاعرانہ تخلیقی اظہار کے لیے شاعر کی شخصیت میں اُن اوصاف کی موجودگی ہوتی ہے جن کے وسیلے سے تخلیق کار یعنی شاعر کو شاعرانہ صلاحیتوں کو مہمیز دینا ممکن ہو پاتا ہے ۔اِن اوصاف ہی نے جلال الدین رومیؔ کو مولوی معنوی کا خطاب عطا کیا ہے ۔ یہ صفاتِ موصوف اکتسابی ہوتی ہیں۔ اکتسابِ صفات ریاض و مشق کے بغیر ناممکن ہے اور یہ امکان رہبر و راہنما کا متقاضی ہے۔اسی لئے موصوف مولانا روم نے کہا ہے کہ:

مولوی ہر گز نہ شد مولائے روم
تا غلامِ شمس تبریزی نہ شد

مبادیاتِ شاعری کے ادراک و شعور کی فہم و فراست حاصل کرنے کے لیے اکتسابِ فن لازم ہے۔فنی نکات کے حصول اور واقفیت کی خاطر زبان و بیان کے اسرار و رموز تک رسائی حاصل کرنا نہایت ضروری ہے۔زانوئے تلمذ تہہ کئے بغیر اسرار و رموز منکشف نہیں ہوتے اور یہ انکشافات ہی تخلیقِ شعر کا باعث ہوتے ہیں۔ہمارے ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ ہمارے مسلم الثبوت شعرا کو اُس وقت تک درجہء کمال

حاصل نہیں ہوا جب تک اُنھیں فنی معراج کی سعادت نصیب نہیں ہوئی۔ اِس معراج کی سعادت شاعر کی خوش نصیبی اوراوجِ فہم ہوتی ہے۔اس معراجِ فن کی خاطر ہمارے اکابر شعرانے مدتوں اساتذۂ فن کی خدمتیں انجام دی ہیں اور برسوں جوتیاں سیدھی کی ہیں، تب جا کر کہیں ناز برداریوں کے صلے میں درجہء کمال پایا ہے۔اس اوج کمال یعنی تخلیقی اظہار کو اکابرینِ فن نے دردِزہ سے بھی تعبیر کیا ہے۔کیونکہ اس دردِزہ میں زچہ کو تین سوپچپن ۳۵۵ درد کے اینٹھوں کا کرب سہنا پڑتا ہے، اس کے بعد ہی تخلیقی اظہار کی منزل آتی ہے۔تقریباً اِسی کیفیت کے احوال تخلیق کاروں کی زندگیوں سے ہم تک پہنچے ہیں کہ انھوں نے اپنی کتنی ہی راتوں کی نیندیں اور کتنے ہی دنوں کے آرام کو قربان کیا ہے تبھی اُنھیں تخلیقِ شعر کی توفیق اور سمجھ نصیب ہوئی ہے۔حضرتِ امیؔر مینائی نے ایسے ہی تجربے کا مشاہدہ اپنے ایک شعر میں اس طرح پیش کیا ہے:

خشک سیروں تنِ شاعر کا لہو ہوتا ہے
تب نظر آتی ہے اک مصرعہ تر کی صورت

اب ایک طرف ہمارے اکابر شعرا کا یہ عالم کہ برسوں فن میں اپنا لہو خشک کرتے ہیں اور تخلیقِ شعر کی مراد پا کر شاعر کہلاتے ہیں۔ دوسری جانب ہمارے نو آموز شعرا ہیں جنھیں شاعرانہ کمال حاصل کرنے کے لئے اساتذہ فن کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہورہی ہے۔اُن کا ماننا ہے کہ ہر فردِ بشر میں موزونیٔ طبع کا وصف موجود ہوتا ہے اور اس کا اہم اور بڑا ثبوت دل کی دھڑکنوں کا توازن ہے۔لہٰذا شاعر بننے کے لیے فنِ شعری کے حصول کی ضرورت نہیں ہے۔شعری اوزان وارکان کے سانچوں میں الفاظ کے مجموعے ترتیب دیتے جاتے ہیں اور خود کو شاعر کہلوا کر خوش ہوتے رہتے ہیں۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اِس گمراہی کے سبب اکثر ان کے کلام میں معنوی وفنی غلطیاں سرائیت کر جاتی ہیں۔فنِ شعری سے ناواقفیت کے سبب اپنی ایسی خامیوں کا

اُنھیں ادراک نہیں ہوتا ہے۔ کوئی بھی اُن کی ایسی کمیوں کی طرف اشارہ نہیں کرتا ۔کیونکہ اُنھیں اصلاحِ سخن کی ڈگر پر چلنا اور شاعری کی روایت کی پاسداری کرنا نصیب نہیں ہوا۔ ہم اپنے ایسے ہی قلم کاروں کی بہتری کی طرف یہاں شاعری کے مبادیات میں صرف شاعر اور شعر کے متعلق اپنی معلومات ساجھا کرنے کے لئے کوشاں ہیں۔

لفظ ''شاعر'' کے معنی جاننے والا اور شعور رکھنے والا ہوتے ہیں۔ یہ اسم فاعل ہے۔ چونکہ شاعر جن خیالات کو نظم کرنے کا ہنر دکھاتا ہے، ان سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ لہٰذا اس واسطے سے شعر کہنے والے کو شاعر کہا جاتا ہے۔ شاعر کی اصطلاحی مراد ایسے صاحبِ فن سے ہوتی ہے جسے کلام موزوں کرنے کی قدرت حاصل ہو، جو شاعرانہ خوبی اور خامی کا شعور رکھتا ہو اور جسے لوزماتِ شعری جیسے بحر، وزن، قافیہ اور تقطیع وغیرہ سے بخوبی واقفیت حاصل ہو، شاعر کہلاتا ہے۔ لہٰذا شاعر بننے کے لیے جن علوم کا حصول لازم ہے اُن میں سے کچھ اہم علوم اس طرح ہیں، جو صاحبانِ علم و ہنر نے بیان کئے ہیں:

۱۔علم لغت، ۲۔علم معانی، ۳۔علم خطابت، ۴۔علم بیان ۵۔علم بدیع

۶۔علم انشاء، ۷۔علم تنقید، ۸۔علم منطق، ۹۔علم موسیقی ۱۰۔علم عروض

۱۱۔علم قافیہ وغیرہ

مذکورہ بالا علوم اہم اس لئے مانے جاتے ہیں کہ علم لغت سے عدم واقفیت کسی بھی کلام کے صحیح مطلب تک رسائی نہیں ہونے دیتی۔ اس لئے کلام کے صحیح مطلب تک پہنچنے کے لئے لغت سے رجوع کرنا لازمی ہے اور اسی طرح کلام میں برتے گئے الفاظ کے مناسبات تلاش کرنے اور الفاظ مناسب مقام و محل پر استعمال کرنے کے لئے علم معانی کی ضرورت پیش آتی ہے۔ جبکہ کلام کی لفظی و معنوی یعنی خارجی اور داخلی خصوصیات کو جاننے اور سمجھنے کے لئے علم خطابت، علم بیان، علم بدیع اور علم انشاء کا حصول ضروری ہوتا ہے۔ اسی طرح کلام کے خصائص و نقائص سے واقفیت حاصل

کرنے کے لیے علم تنقید کا ادراک لازمی ہے۔ تخیلاتِ شعر کی تفہیم میں علم منطق کی ضرورت پیش آتی ہے، کلام کی نغمگی اور صوتیاتی زیر و بم اور بہاؤ کو علم موسیقی کے توسط سے پرکھا جاتا ہے۔ کلام کی صحت و عدم صحت کا موزانہ کرنے کے لئے علم عروض سے واقفیت ناگزیر ہے اور علم قافیہ اس کی معلومات کے بغیر قوافی کے صحیح اور غلط استعمال کا معلوم کیا جانا ناممکن ہوتا ہے۔ اس کی وضاحت سے یہ عقدہ کھلا کہ مذکورہ تمام علوم سے واقفیت کے بعد شعر کا مقام آتا ہے۔ کیوں کہ جب کوئی شاعر شعر کہتا ہے اور اچھا اور معیاری شعر کہنا چاہتا ہے، تو اُس وقت اُس شاعر کو تشبیہہ، استعارے، مجاز مرسل، کنایہ تمثیل اور تلمیح وغیرہ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ یعنی کسی شاعر اور شاعری میں دلچسپی رکھنے والی شخصیت میں مذکورہ علوم کے اکتساب کی صفات جمع نہیں ہوں گی تو شاعر بننا اور اچھا شعر کہنا، زبان و بیان کے اسرار و رموز پر قدرت حاصل کرنا آسان نہیں ہوگا۔ کلام میں فصاحت پیدا کرنا اور بلاغت جگانا ممکن نہیں ہو پائے گا۔

ایک بار اردو کے دہلی اسکول کے ممتاز شاعر مشیر جھنجھانوی نے ایک موقع سے ایک شاعر کے بلکہ سلجھے ہوئے شاعر کے ذریعے شجاع کے عین کو ساقط کر دیئے جانے کے استفسار پر ارشاد فرمایا:

نظم کر لینا بہت آسان ہے لیکن مشیؔر
شعر کہنے کے لئے اک زندگی درکار ہے

اس وضاحت سے ہمیں ظاہر یہ ہوا کہ کلام کا موزوں کیا جانا نظم کرنا کہلاتا ہے اور نظم کو شعری اوصاف سے مزین کر کے شعر بنانا نظم سے آگے کی منزل ہوتی ہے۔ زعمائے فن شاعری نے اس تعلق سے بہت سی تفصیلی معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ لہٰذا شاعری کی طرح شعر کی بھی مختصر معلومات پیش کیا جانا ضروری ہے تا کہ ہم اپنے نو آموز شعرا کو شاعرانہ راہِ راست کا آئینہ دے سکیں۔

لفظ شعر شعور سے مشتق ہے۔شعر کے لغوی معنی جاننا ہوتے ہیں۔اصطلاح میں شعر ایسے کلام موزوں کو کہا جاتا ہے جو مقفٰی اور مخیل ہو، ساتھ ہی ساتھ بامعنی بھی ہو ۔ جسے ارادتاً کہا گیا ہو۔شاعر کی کی نفسانی کیفیت یعنی انبساط اور استعجاب وغیرہ کا اظہار کرتا ہو۔جس کی قرأت اور سماعت سے قاری و سامع کے نفس کو ایک خاص کیفیت محسوس ہوتی ہو۔

ارسطو کی بوطیقا کی رو سے ''شعر کی بنیاد عروض پر قائم ہے۔'' جبکہ اجزائے شعری میں عروض کی حیثیت صرف ایک جز کی ہوتی ہے۔حالانکہ نجم الغنی اپنی یادگار کتاب بحر الفصاحت میں بھی عروض ہی کو شاعری کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔اس سلسلے میں اولاً احمد مشتاق کا شعر اور بعدہ، کچھ ناقدین کی آرا ملاحظہ کیجیے۔

سخن وری ہے نظر سے نظر کا راز و نیاز
عروض سے نہ زبان و بیان سے آتی ہے

● ......قدامہ بن جعفر اور ابن رشیق القیر وانی کے نزدیک شعر میں ''لفظ، وزن، معنی، قافیہ'' ضروری ہیں۔

● ......نظامی عروضی کے مطابق شعر میں '' تصور، تخیل، صناعی، قوتِ اظہار'' لازم ہیں۔

● ......شمس قیس رازی کہتے ہیں کہ شعر کو مرتب ، بامعنی ، موزوں ، متکرر، مستاوی اور اس کے آخری حروف کو ایک دوسرے سے مماثل ہونا چاہیے۔

● ......الطاف حسین حالی کا کہنا ہے کہ شعر میں تخیل، مطالعۂ کائنات، تفحصِ الفاظ، سادگی، اصلیت اور جوش ہونا چاہیے۔

● ......شبلی نعمانی فرماتے ہیں کہ شعر میں ''الفاظ، وزن، جذبات، محاکات ضروری ہیں۔

● ......عبدالسلام ندوی کہتے ہیں کہ شعر میں قافیہ، ردیف، وزن پائے جاتے ہیں۔

● ...... مسعود حسین رضوی ادیب کے مطابق شعر میں موزونیت (وزن، قافیہ، ردیف) اثر/جذبات کی تصویر کشی پائی جاتی ہے۔

● ......کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ شعر،نقوش، الفاظ، آہنگ (وزن) لب و لہجے کا مظہر ہے۔

● ......شمس الرحمٰن فاروقی کا ماننا ہے کہ شعر موزونیت، اجمال، جدلیاتی لفظ، ابہام پر مبنی ہوتا ہے۔

● ......شوکت سبزواری کے نزدیک شعر میں الفاظ کی مخصوص ترتیب، تمثالی پیکر ضروری ہیں۔

● ......اوم پرکاش اگروال زار علامی شعر کے تعلق سے لکھتے ہیں کہ لغوی معنی جاننا، اصطلاح میں اس کلام موزوں تخیل کو کہتے ہیں جس سے سامع پر تاثر انقباض انبساط پیدا ہو۔ پہلے لوگوں نے شعر کی جو تعریف کی ہے کہ موزوں ہو مقفیٰ ہو، بامعنی ہو اور با مقصد کہا گیا ہو۔ ہمیں اس میں کلام ہے۔ شعر کے مقتضائے معنی حال سب سے اولین شرط ہے۔ لیکن قافیہ اور قصد کی شرطیں بالکل فضول ہیں۔ کیونکہ نثر اور شعر میں یہی فرق ہے کہ نظم بحور اوراوزان کی قید میں ہوتی ہے اور نثر اس سے آزاد۔ کلام موزوں بہ قصد موزوں ہوا ہو یا بلا قصد اس کو موزوں ہی کہا جائے گا۔

بہر حال شعر کی سب سے نمایاں خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ دو مصرعوں پر مشتمل ہو اور یہ دونوں مصرعے ہم وزن ہوں۔ اس کے علاوہ دونوں ہی مصرعوں میں ارکان کی تعداد برابر ہو۔ ساتھ ساتھ یہ بھی لازم ہے کہ دونوں مصرعوں کے ارکان کی تعداد چار سے کم نہیں ہو۔ اس دو اور دو اور دو کی مناسبت سے شعر بیت یا فرد بھی کہلاتا ہے۔ یہی

سبب ہے کہ شعر میں ہیئتی سطح پر قافیے اور ردیف کی شرطیں بے سود ہیں اور قافیے اور ردیف کے اہتمام سے بیت یا فرد شعر کی تعریف سے مانا جائے گا ایسا بھی نہیں ہے۔ مثلاً دو اشعار اس طرح ہیں۔

کیا میں بھی پریشانیٔ خاطر سے قریں تھا
آنکھیں تو کہیں تھیں، دلِ غم دیدہ کہیں تھا

☆

مجالِ ترکِ محبت نہ ایک بار ہوئی
خیالِ ترکِ محبت تو بار بار آیا

اول الذکر شعر میں قافیے اور ردیف دونوں کی پابندی ہوئی ہے۔ یہی شعر میر تقی میرؔ کے دیوانِ اول کا مطلع ہے۔ اس شعر کے مطلع کہلانے میں قافیے اور ردیف کی موجودگی کا دخل ہے۔ قافیے اور ردیف کی موجودگے سے ہر شعر مطلع بن جاتا ہے۔ قافیے کے بغیر ردیف کا قائم کیا جانا مناسب نہیں ہے۔ اگر ایسا ہو تو یہ اجتماعِ ردیفین کہلائے گا۔ مطلع کے لئے صرف قافیے کی شمولیت بھی کافی ہوتی ہے۔ ردیف کی شرط ضروری نہیں ہوتی۔ البتہ ردیف صوتی اور معنوی حسن کے اضافے کا باعث ہوتی ہے۔ اس سے شعر میں روانی کا عنصر بھی آجاتا ہے۔ اس طرح مطلع کی ظاہری ساخت کو قافیے اور ردیف کی ضرورت ہوتی ہے۔ مطلعے سے الگ تنہا شعر کی ساخت ان پابندیوں کو گوارا نہیں کرتی۔

آخر الذکر شعر میں قافیے اور ردیف میں سے کسی ایک کی بھی موجودگی نہیں ہے۔ اس لئے یہ شعر بیت اور فرد کے زمرے میں آتا ہے۔ اس لئے یہ شعر بیت اور فرد کے زمرے میں آتا ہے۔ یہ شعر وحشت کلکتوی کا ہے۔ منکشف یہ ہوا کہ شعر میں دونوں مصرعوں کا موزوں مخیل ہونا لازمی ہے۔ ایک مصرعے میں کم سے کم دو عروضی

ارکان اور شعر میں چار ارکان ضروری ہیں۔ مصرعۂ اول میں موجود عروضی ارکان کے نام صدر و عروض اور مصرعۂ اول میں موجود دونوں عروضی ارکان کے درمیان اضافہ پانے والے ارکان یا رکن کو حشو کہا جائے گا۔ یعنی ایک رکن بڑھا ہے تو ایک اور اگر زائد ارکان کا اضافہ عمل میں آتا ہے تو ارکان کے تناسب میں حشو کا اضافہ ہوگا۔

اس طرح معلوم ہوا کہ شاعر بننا یعنی شعر گوئی کا کمال حاصل کرنا اور شاعری کی فہم و فراست میں دلچسپی رکھنا جتنا آسان جانا جاتا ہے اتنا ہے نہیں۔ کیوں کہ

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

☆☆☆

تاریخ وتمدن

☆......کشمیر میں ماقبل تاریخ آثار قدیمہ :ڈاکٹر محمد اجمل شاہ

☆......کشمیر اور بنگال (چند رِشتے، چند رابطے)......محمد یوسف ٹینگ

☆......تارا ناتھ اور کشمیر......موتی لال ساقی

☆......کشمیر اور چین کے مابین تمدنی رشتے......ارجن دیو مجبور

☆......جموں شہر کی تہذیب وتمدن......کے۔ڈی۔مینی

☆......سری نگر: جو کبھی آبی گزرگاہوں کا شہر تھا ......عطا محمد میر

☆☆☆

ڈاکٹر اجمل شاہ
مترجم: سید محمد مبشر رفاعی

کشمیر میں ماقبل تاریخ آثارِ قدیمہ
(کُشان عہد کے تناظر میں)

خطۂ کشمیر کے علم ارضیات وجغرافیہ نے انسانی، مادی اور نظریاتی تحریکوں میں ایک اہم رول ادا کیا ہے۔ اگرچہ اونچے اونچے پہاڑ کشمیر کی حصار بندی کرنے میں کلیدی رول ادا کرتے ہیں، تاہم ان میں کچھ درّے اور گھاٹیاں ماقبل قدیم زمانے میں کشمیر کو دیگر خطوں سے ملاتے تھے۔ کشمیر میں زمانۂ حجر (Neolithic Peroid) کے آخری ادوار میں شمالی مقامات، سوات، تبت اور شمالی چین میں یکسانیت سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ پہاڑی سلسلوں نے لوگوں کو جدا کرنے کے بجائے اکثر متحد کیا ہے[1]۔ وادی کا الگ تھلگ اور منفرد طور طریقہ ،نظریاتی خصوصیات کے تناظر میں دوسرے ممالک خصوصاً وسطی ایشیائی خطے تک منتقل کرنے میں کبھی بھی رکاوٹ کا باعث نہیں بنا۔ ملک کے شمال میں داخلے کا صدر دروازہ ہونے کی بنا پر کشمیر پر کئی بیرونی اقوام بشمول ساک، انڈو یونان، پرتھیان، کُشان اور ہون اقوام نے حملہ کیا، جنہوں نے ہندوستان کے میدانی علاقوں میں داخل ہونے کیلئے اس خطے کا انتخاب کیا۔ ان میں سے کُشان شمالی دروازے (گلگت) سے کشمیر میں داخل ہوئے اور بارہمولہ کے راستے ٹیکسلا پہنچے، جہاں سے وہ آگے نشیبی علاقوں تک پہنچے اور گنگائی خطے پر ایک طویل

عرصے تک حکومت کرتے رہے۔تاہم ابھی تک آثارِ قدیمہ کی کھوج میں کُشان سلطنت کو ملی اس وسعت کے ٹھوس شواہد و ثبوت نہیں ملے ہیں، لیکن اس کو ہندوستان، پاکستان اور افغانستان میں ہوئی تحقیقات کے نتائج کے تناظر میں دیکھا جانا چاہئے۔وادیٔ کشمیر کے ہمسایہ خطوں مثلاً گلگت، ہُنزہ[2] چلاس[3] اور[4] لداخ، کھلسی کے آثارقدیمہ اورنوشتوں سے ملے ثبوت وشواہد سے یہ حقیقت روز روشن کی طرح آشکار ہوجاتی ہے کہ ان علاقوں کو کُشان حکمرانوں نے اپنے ابتدائی دور میں فتح کیا تھا۔ان نوشتوں کے علاوہ جس ایک یادگار کو روایتی طور پر لداخ میں کنشک کے ساتھ جوڑا جاسکتا ہے، وہ زنسکار میں ''سانی مٹھ'' کے نزدیک واقع ''کانیکا چورٹن'' ہے، کیونکہ اس نام کی نسبت کُشان بادشاہ، کنشک کے ساتھ جڑتی ہے[5]۔معروف محقق بی۔این مکھرجی اس بارے میں رقم طراز ہیں:

''گلگت میں الم پُل کے پتھر پر تاریخ کی گرافٹی غالباً کنشک دور کے مختلف ادوار کا پتہ دیتی ہے۔کنشک اوّل کے مطلق تاریخی معلومات بہم ہونے کے بعد کشمیر کے بالائی علاقے پر متعلقہ بادشاہ کے اختیارات کی نشاندہی ہوسکتی ہے۔''[6]

کشان عہد میں سیاسی، ثقافتی اور اقتصادی مقاصد کو روبہ عمل لانے کے لئے تین شاہراہیں استعمال ہوتی تھیں۔نامور ادیب جیٹمر اپنے مشاہدے کو بروئے کار لاکر لکھتے ہیں:

''پہلی صدی عیسوی سے ہی تاجروں، بدھ مت کے مبلغوں اور پیروکاروں، فنکاروں اور کشان سیاسی مبصرین نے جس راستے کا استعمال کیا، وہ کشمیر اور تارم کے درمیان تھا۔''[7]

یہ شاہراہ کشمیر کو بانڈی پورہ۔گریز کے راستے[8] استر، گلگت، چترال، یاسین،

بدخشاں، تبت اور آگے جا کر وسطی ایشیا اور چین کے ساتھ جوڑتا ہے۔ بانڈی پورہ ضلع کے ٹُرک پورہ علاقے سے کجالا کیڈفیسس سکوں کی دریافت[9] سے اس بات کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ کجالا کیڈفیسس کے عہد حکومت میں شمالی کشمیر کُشان حکمرانوں کے زیر قبضہ آ گیا تھا جیسا کہ چین کے تاریخی ادب میں بھی مذکور ہے[۱۰]۔ بارہمولہ میں جہلم کے راستے ایک اور شاہرہ کشمیر کو گاندھارا اور متھرا سے ملاتی تھی۔ کلہن نے اپنی تصنیف راج ترنگنی میں تین کُشان بادشاہوں ہُشک، جُشک اور کنشک کا تذکرہ کیا ہے، جنہوں نے کشمیر پر حکومت کی اور اپنے ناموں سے ہُشکا پور، جُشکا پور اور کانشکپور نامی تین شہر آباد کئے[۱۱] ان تمام شواہد سے اس بات کی عکاسی ہوتی ہے کہ کشمیر (شمالی کشمیر) کے بالائی علاقوں میں کُشان حکومت کا عہد کجالا کیڈفیسس سے آگے کا ہوسکتا ہے۔

بسیار تلاش کے بعد کھدائی کے دوران اور کبھی کبھار حادثاتی طور پر بھی کچھ دریافتوں میں ملے سامان کی تحقیق کے بعد یہ بات پائے تکمیل تک پہنچتی ہے کہ کشمیر کُجالا کیڈفیسس سے لے کر کوویشکا تک کُشان سلطنت کا ایک حصہ تھا۔ اگر چہ کشمیر میں ابھی تک آثار قدیمہ کی کوششوں میں سنجیدگی کے ساتھ پیش رفت نہیں ہوئی ہے تاہم اتفاق سے کئی کُشان مقامات دریافت ہوئے ہیں۔ کشمیر میں اب تک 68 کُشان مقامات دریافت ہوئے ہیں۔ ان میں سے فقط چار مقامات یعنی ہارون، سمتھن، اُشکورہ اور کانسپورہ کی کسی حد تک منظّم طریقے پر کھدائی (Excuvation) کی گئی ہے۔ ہُٹہ مرہ، ہوئینا رلڈرو، ڈون پتھری، کُٹہ بل، گُرویٹھ، وانگہ ڈورہ اوراحن جیسے دیگر اہم مقامات پر یہ کام تجرباتی کھدائی کے حد سے آگے بڑھ ہی نہیں پایا ہے۔ بارہمولہ ضلع میں کُشان مقامات کی تعداد 46 سے زیادہ ہے۔ یہ مقامات جہلم ویلی روڈ کے ذریعے ہزارا (اُراسا)، ٹیکسیلا (جانڈیال) اور پاکستان میں کُشان دور کے دیگر اہم بارہ مقامات[۱۲] کے ساتھ ملانے والے قدیم راستے پر دریائے جہلم کے

کنارے کے اردگرد علاقوں میں واقع ہیں۔ دو کُشان بادشاہوں ہشک اور کنشک نے جن دو مشہور شہروں ہُشکا پور (اُشکر) اور کنشک پور (کانسپورہ) کو آباد کیا، وہ بھی بارہمولہ ضلع میں ہی واقع ہیں۔

ہارون، اُشکورہ، سیمتھن اور کانسپورہ میں کھدائی کے دوران کئی ایسی دریافتیں سامنے آئی ہیں جن کا تقابلی مطالعہ و مشاہدہ کشان دور سے کیا جاسکتا ہے۔ ہارون کی کھدائی میں طرز تعمیر کی تکنیک، فن پاروں کے باقیات اور دیگر ثقافتی مواد کے اہم شواہد ملے ہیں، جن کی نسبت بلا شبہ بدھ مت کے پیروکاروں کے ساتھ ہے۔ اُشکورہ، سیمتھن اور کانسپورہ میں بھی کھدائی کے دوران وہی طرز تعمیر کے نمونے ملتے ہیں، جس کا مشاہدہ ہارون میں کھدائی کے دروان ہوا تھا۔ ان سبھی مقامات سے ٹیراکوٹا ٹائل اور فن مجسمہ سازی کی دریافت سے کشمیر میں کُشان تہذیب کے ترقیاتی ادوار کا پتہ چلتا ہے۔ کانسپورہ میں سرخ پختہ مٹی (ٹیراکوٹا) سے بنی ٹائلوں کے طرز استعمال سے کُشان عہد کا عندیہ ملتا ہے جبکہ ہارون، اُشکورہ اور سیمتھن میں ہوئی کھدائی سے اس سلطنت کے عروج کا اندازہ ہوتا ہے۔ ہارون کے بالائی طبقے میں نقش ونگار سے مزین سنگ ریزوں سے بنے مرکزی استوپا کے باقیات بازیافت ہوئے ہیں۔ منصوبے کی رو سے اس استوپا کی پیمائش 21.40 x 17.90 m ہے۔ سامنے کی طرف دیواروں کی موٹائی 5.70m جبکہ عقب کی طرف 4.30m ہے۔ اس کی ایک وسیع مستعطیل دہلیز ہے اور ساتھ ہی اس کے عقب میں عبادت کے لئے گول چبوترہ نما جگہ بنی ہے۔ کھدائی کے دوران اس استوپا کے اردگرد تراشی گئی ٹیراکوٹا ٹائلوں سے بنی نقش دار راہگزر بھی دیکھی گئی ہے۔ وسطی طبقے میں کھردرے طریقے پر تعمیر کی گئی دیواریں پر نقش دار سنگ ریزوں سے بنے ڈھانچے دریافت ہوئے ہیں۔ نشیبی طبقے میں کھدائی کے دوران چار عمارتیں پائی گئیں۔ ان میں سے دو نقش دار سنگ ریزوں کے طرز کی

ہیں، جس میں درمیانی ضخامت کے ستوپا کی تین تہہ والی بنیادیں اور کچھ کمرے شامل ہیں، جنہیں یا تو عبادت کدوں کے طور یا رہائشی مقاصد کے لئے استعمال میں لایا گیا ہوگا۔ دوسرے دو ڈھانچوں کو بھی کھود کر باہر نکالا گیا ہے، تاہم وہ مختلف انداز کے ہیں۔ سنگ ریزوں کے بے تحاشا استعمال کی بنا پر اس طریقہ تعمیر کو ''طرزِ سنگ ریزہ'' کا نام دیا گیا۔ اس طرز تعمیر میں فقط دیواروں کے سراغ چھوڑے گئے ہیں[۱۳]۔ نچلے طبقے کے صحن (منصوبے کے مطابق مربع) کے غالباً بیچوں بیچ جو سب سے اہم عمارت ملی ہے، وہ پتھر سے تعمیر کی گئی چکور استوپا کی عمارت ہے۔ اس کے مغرب میں بنے مستعطیل احاطہ بند دیوار کے ساتھ تین پائیدان موجود ہیں۔

سیمتھن میں 4m ثقافتی ذخیرے (Period IV) کی دریافت سے وہاں ہو بہو ایسی دیواریں ملی ہیں، جو ہارون میں پائی گئی ہیں۔ اس طرز تعمیر کے علاوہ سیمتھن میں کچی اینٹوں کی ایسی دیوار ملی ہے، جو گنگائی خطے میں دیکھی گئی ہے۔ گہرے سرمئی رنگ کا سامان، جس میں منحنی کنارے والی کٹوریاں، عمودی اور لمبی گردن والے گلدان، سیاہی دان کی شکل کے ڈھکن وغیرہ شامل ہیں، ساتھ ہی مٹی کے نقش دار برتن بھی ملے ہیں[۱۴]۔ اُشکورہ میں کھدائی سے یہ بات معلوم ہوئی ہے کہ للتا دتیہ (736-700 عیسوی) کے عہد میں تعمیر کئے گئے ڈھانچوں کو پہلے سے موجود قدیم ڈھانچوں پر تعمیر کیا گیا ہے، جن کا تعلق کُشان دور سے ہوسکتا ہے۔ اس اندازے کو ایچ۔ کے۔ نارائین کے مشاہدے سے مزید تقویت ملتی ہے، جب استوپا کے اردگرد مٹی ہٹائی گئی، جس سے پہلے کے استوپا[۱۵] کی بنیاد کا ایک حصہ ظاہر ہوگیا تھا۔ اس کے علاوہ اس علاقے سے ملے مجسمے اور ٹیراکوٹا ٹائلز، جن کو چوتھی اور پانچویں صدی عیسوی کے ساتھ جوڑا جاسکتا ہے، سے پتہ چلتا ہے کہ اس علاقے پر للتا دتیہ کے دور سے پہلے قبضہ کیا گیا تھا۔ بارہمولہ کے کانسپورہ میں کھدائی سے کُشان آبادی کی

وسعت کا اندازہ ہوتا ہے اوراس کے تحریری ثبوت بھی ملتے ہیں کہ یہ شہر کُشان بادشاہ کنشک نے آباد کیا تھا جس کا ذکر کلہن نے بھی کیا ہے۔

کانسپورہ یکم، کانسپورہ دوم اور کانسپورہ سوم کے تیسرے دور سے کُشان دور (پہلی صدی عیسوی سے چوتھی صدی عیسوی تک) سے منسوب بڑے پیمانے پر مختلف اقسام کی تعمیراتی سرگرمیوں کا اظہار ہوا ہے۔ کانسپورہ یکم (راج ٹینگ) میں کھدائی کے دوران کریوا ٹیلے کی اوپری ہموار سطح پر ایک بہت بڑا ڈھانچہ برآمد ہوا ہے۔عمودی طور رکھی گئیں اینٹ کی سادہ ٹائل سے بنے تین کورسز بھی ملے ہیں۔ ہر ایک کورس میں بارہ بارہ ٹائل ہیں جن کے نیچے فلیٹ ٹائلز رکھی گئی ہیں۔ یہ Sq A1 کے Qd4 کے مد مقابل حصے کے جڑے ہیں، جن کو غالباً عمارت کی باہری دیوار کے اندرونی حصے پر لگایا گیا تھا[۱۶]۔ یک وقتی کھدائی کے نتیجے میں لگتا ہے کہ جزوی طور ظاہر ہوا ڈھانچہ ہارون کے بالائی طبقے میں ملے ڈھانچے سے ملتا ہے، جو ایک عبادت گاہ ہے۔اینٹ کے ٹکڑوں، چھت کی ٹائلوں اور لوہے کی لمبی کیلوں پر مشتمل ملبے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وشال ڈھانچہ لکڑی سے بنایا گیا تھا اور چھت پر ٹائل لگے تھے جن کو لمبی کیلوں کی مدد سے شہتیروں، بلیوں اور تختوں میں نصب کیا گیا تھا۔کانسپورہ سوم میں قدرتی مٹی پر مڑے سنگ مرمر کے چونے سے بنائے گئے نقوش بھی پائے گئے، کُشان دور کے 2.50m ضخامت کے مسکنی ذخائر دیکھے گئے۔ بی۔آر منی کے مطابق:

''یہ ٹیلہ کنشکپورہ، جس کو کنشک نے آباد کیا تھا، کے مرکزی قصبے کی نمائندگی کرتا ہے، جو اس دور کی پہلی آبادی کے علم آثار قدیمہ کے شواہد سے ثابت ہوتا ہے۔ دسویں سے پانچویں سطح کا تعلق اسی دور سے ہے [۱۷]۔''

جنوب مشرق سے شمال مغرب تک 35cm اونچی اور 45cm چوڑی ایک

دیوار کے آثار ملنے کی امید بھی کی گئی، جس کو اس جگہ کی محدود کھدائی کی وجہ سے باز یافت نہیں کیا جاسکا۔ کشمیر میں کُشان دور کے دیگر مقامات کی دریافت کی طرح، کانسپورہ میں بھی چنائی کے طریقے میں نقش دار سنگ ریزوں سے بنے ڈھانچوں کے شواہد ملے ہیں۔

متعدد مقامات کی کھدائی سے کشمیر میں کُشان دور کی سماجی واقتصادی صورت حال سے متعلق کافی زیادہ معلومات حاصل ہوئی ہیں۔جن دیگر سرگرمیوں کی وجہ سے کشمیر میں کُشان سلطنت کی بہترین کارکردگی کا اندازہ ٹیرا کوٹا سے بنے مجسمہ سازی اورٹائل بنانے کی صنعت سے بخوبی ہوتا ہے۔کشمیر میں کھودے گئے ان مقامات سے ملے مجسمے، ہمسایہ خطوں اور وسطی ایشا سے ملے مجسموں کے ساتھ کافی مشابہت رکھتے ہیں۔انسانی قد یا اس سے زیادہ ضخامت والے ٹیرا کوٹا مجسمے کشمیر کی کسی اور جگہ سے نہیں ملے ہیں۔اشکورہ میں کھدائی کے دوران بڑی تعداد میں مجسموں کے سر اور دیگر ٹکڑے برآمد ہوئے ہیں [۱۸]۔

سیمتھن اور ہارون سے بھی اسی قسم کا مواد ملا ہے۔سیمتھن سے ٹیرا کوٹا کے چھوٹے چھوٹے مجسمے ملے ہیں جبکہ ہارون سے اعضا، بازوؤں، ہاتھوں اورانگلیوں کی صورت میں مجسموں کے بڑی تعداد میں ٹکڑے برآمد ہوئے ہیں۔کھدائی کے دوران ایسے زیورات بھی ملے ہیں، جو مجسموں کی دیدہ زیبی کیلئے استعمال کئے جاتے تھے [۱۹]۔ کانسپورہ میں یک وقتی کھدائی سے سرخ مٹی اور سنگ مرمر کے چونے سے بنے مجسموں کے چند ایک حصے ملے ہیں۔جموں وکشمیر کے اندر جموں صوبے کے اکھنور میں امباراں کے مقام پر اسی طرح کے مجسموں کے ثبوت ملے ہیں [۲۰]۔

مزید براں کشمیر کشان عہد میں مجسمہ سازی کے ساتھ ساتھ مزین ٹیرا کوٹا ٹائلز کیلئے بھی مشہور تھا۔ان ٹائلز کو مذہبی عمارات خصوصاً استوپا کے ارد گرد ہم مرکزی

دائروں کی پٹری بنا کر بچھایا جاتا تھا۔کشمیر سے ملے شواہد نے کھدائی اور کھوج کے دوران گیارہ سے زیادہ مقامات پر ٹیراکوٹا ٹائلوں کی پٹریوں کو ظاہر کیا ہے۔ہاروِن ایسا پہلا مقام تھا جہاں بالائی اور نشیبی طبقے میں ٹیراکوٹا پٹری کی دریافت ہوئی۔نامور ماہر آثارِ قدیمہ رام چندر کاک کے مطابق نچلے طبقے میں تین درجے والے استوپا کے ارد گرد جو ٹیراکوٹا پٹری بنائی گئی ہے اس کی ٹائلیں بے ترتیبی کے ساتھ بچھائی گئی ہیں اور ان میں سے زیادہ ٹوٹی ہوئی تھیں، جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان ٹائلوں کو بالائی طبقے سے لیا گیا تھا، جبکہ ایسا ایسپائڈل ستوپا(Apsidal Stupa) کے ارد گرد کا صحن خوبصورتی سے ترتیب دینے کے لئے کیا ہوگا۔کانسپورہ سے بارہمولہ تک ایک عمارت کی نیم کھدائی میں بھی اس عمارت کے ارد گرد ہم مرکز دائرے میں اسی قسم کی ایک ٹائلوں والی پٹری دریافت ہوئی ہے۔اننت ناگ ضلع کے کُٹہ بل اور ہوئینار میں بھی ایک تازہ کھدائی کے دوران اسی قسم کے شواہد ملے ہیں۔کئی دیگر مقامات مثلاً اشکورہ، سیمتھن ،اہن، ہٹمورہ، ڈون پتھری، تکہ بل اور کرالہ چک سے بھی ٹیراکوٹا ٹائلوں کی دریافت کی اطلاعات ملی ہیں۔یہ ٹائلیں مخمس، مستعطیل اور مربع شکل وصورت کی بھی ہیں۔کانسپورہ بارہمولہ میں ایک اور جگہ ہے جہاں دو مختلف ادوار کو نوٹس کیا گیا ہے۔کانسپورہ یکم میں ٹیراکوٹا ٹائلوں پر کھروسٹھی گنتی کنندہ پائی گئی ، جبکہ کانسپورہ دوئم میں ان ٹائلوں پر براہمی حروف پائے گئے۔ان ٹائلوں کی شکل اور نقش و نگاری کی سادگی سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہاروِن میں پائی گئی ٹائلوں کے زمانے سے پہلے کی ہیں۔ہُٹمورہ اور ہاروِن سے ملی ٹائیلوں سے کشمیر میں اس فن کی ترقی کا پتہ چلتا ہے۔اب تک دریافت ہوئی ٹائلوں کا بنیادی تصور انسان، جانور اور نباتات کی اصل نمائندگی کے مناظر ہیں۔ بہت سارے مقامات سے ٹیراکوٹا ٹائلوں کی دریافت سے یہ ثابت ہوا ہے کہ کشمیر کو ٹیراکوٹا صنعت میں ایک منفرد مقام حاصل تھا اور یہ صنعت

کُشان دور میں کافی عروج پر تھی۔

ٹیراکوٹا ٹائلوں اور مجسموں کے علاوہ کشمیر میں کُشان دور کے بے شمار سکے باز یافت کئے گئے ہیں۔ یہ سکے کجالا کیڈافسس سے واسودیوا کے دور تک کے ہیں۔ اگرچہ سونے کے چند ہی سکے ملے ہیں، تاہم چاندی کے سکوں کی تعداد 570 ہے جن میں سے 467 سکے کنشک کے دور حکومت سے تعلق رکھتے ہیں۔ کشمیر میں کُشان دور میں ہی سکہ سازی کے مختلف الانواع دلچسپ خط وخال کا اظہار ہوتا ہے۔ کُشان دور کے طلائی سکے ہمیں تصورات کے ایک ایسے نئے سلسلے سے متعارف کراتے ہیں، جس میں الوہیت تاجوری کے ساتھ منسوب ہوتی ہے۔ ان پر یونانی، میسوپاٹامیائی، زرتشی اور ہندوستانی داستانوں سے متاثر ہو کر مجسمہ سازی کی گئی ہے۔ ان پر بڑے ہندوستانی دیوتاؤں شیو، بدھ، اور کارتیک کی شبیہہ اتاری گئی ہے۔ بانڈی پورہ ضلع کے ترک پورہ میں 1984ء میں کجالا کیڈافس دور کے سکوں کی ایک کھیپ برآمد ہوئی [۲۱]۔ اسی طرح کی ایک اور کھیپ کپواڑہ ضلع کے میدان چوگل سے بھی برآمد ہوئی، جس میں کجالا کیڈافس دور کے تانبے کے تین سکے بھی شامل ہیں [۲۲]۔

آرکائیوز، آکیالوجی اینڈ میوزیمز محکمے نے سال 1995 میں کجالا کیڈافسس دور کے تانبے کے ایک سو سکے خریدے۔ کُشان دور کے مشہور مقامات مثلاً کانسپورہ، ہُٹمورہ اور گروبٹھ سے انتہائی کم یعنی ایک ایک سکہ برآمد ہوا ہے۔ کشمیر میں کجالا کیڈافسس دور کے سکوں کے چھ معروف اقسام میں سے کشمیر میں فقط ایک قسم کی دریافت ہوئی ہے جس پر بیل اور بیکٹیرین اونٹ کی شکل کندہ ہے۔ مشرقی ممالک میں دوکوبڑ والا بیکٹیرین اونٹ مشکل ترین راستوں پر ساز وسامان لادنے کیلئے ایک مضبوط جانور کی حیثیت سے کافی مشہور تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ کنشک نے اپنے پیش رو کی سکہ سازی کی روایات کو آگے بڑھایا اور ساتھ ہی ان سکوں پر نئے تخلیقی

تجربات کر کے بدلاؤ بھی لایا۔ یہ تبدیلیاں اس قدر شدید اور بنیاد پرستانہ تھیں کہ کُشان قبیلے کی سکہ سازی منفرد دکھائی دیتی ہے۔ کنشک نے ویما کے سکوں کی تقلید بھی جاری رکھی یعنی بادشاہ قربانی کرتا ہوا، تاہم اس نے دولسانی اور دورسم الخطی خصوصیات کو ترک کیا۔ کشمیر میں پائے گئے کُشان دور کے سکوں پر تفصیلات مٹ گئی ہیں اور ان سے کوئی ٹھوس اور مصدقہ نتیجہ اخذ کرنا کافی دشوار ہے۔ ان سبھی سکوں پر معمولی تبدیلیوں کے ساتھ بادشاہ قربانی پیش کرتا ہوا دکھایا گیا ہے، جبکہ سکے کے دوسری طرف نوعیت مختلف ہے۔ ان سکوں کے دوسری طرف زیادہ تر وسطی ایشا کے دیوتاوؤں کے زیر اثر ہندوستانی نام مثلاً MAO, MIIRO, NANA, OESHO, OADO, MANAOBAGO اور ATSHO دکھائے گئے ہیں۔

ہارون، کانسپورہ اور سیمتھن کی کھدائی میں کافی مقدار میں مختلف الانوع کے برتن برآمد ہوئے ہیں۔ 4m کے اوسط ذخیرے کے ساتھ سیمتھن میں خصوصی طور چکنے سے نکالی گئی[۲۳] مزین خام مٹی سے لے کر درمیانی دانے دار چکنی مٹی دور چہارم (کُشان دور) کا ایک امتیازی وصف تھا، جس میں سرخ رنگ اور بھورے رنگ کے برتن ملے ہیں۔ برتنوں کے اقسام میں خاص کر منحنی کناروں والی کٹوریاں، لمبی عمودی گردن والے گلدان، سیاہی کی دوات کی شکل کے ڈھکن[۲۴]، باہر کی طرف مڑا ہوا اور اندر کی طرف کھوکھلا ڈھکن اور برتن، مڑے ہوئے افقی کناروں کے بغیر مرتبان اور برتن وغیرہ[۲۵] ہانڈیاں، چپٹی پلیٹیں، پائے والی پیالیاں اور کناروں والی کٹوریاں شامل ہیں[۲۶]۔ مٹی کے نقش دار برتن بھی بڑی مقدار میں ملے ہیں۔ کانسپورہ میں کُشان دور کے دوران سرخ مٹی کے برتن بنانے کی صنعت کافی مشہور تھی اور یہ برتن پرچی کے ساتھ یا پرچی کے بغیر برآمد ہوئے ہیں۔ دیگر بناٹوں میں فوارے، چھوٹے سے درمیانہ ضخامت کے گل دان، پکانے کے برتن، آبخورہ کے حصے، بٹن

والے گرہ دار ڈھکن، بٹن والے گرہ دار لمبے ڈھکن، چپٹے ڈھکن، ایک برتن کا ہینڈل، کٹوریوں کے پیندے، چپٹے یا مخروط کناروں والی اُتھلی یا گافی گہری کٹوریاں، نوکیلی سروالی کٹوریاں، چھوٹی سے درمیانہ ضخامت کی نوکیلی سروالی چلمچی، مورتی کی شکل میں برتن، ڈھکن، سفتہ ٹھیکری، تھالی یا توا۔ کنارے پر اڑتے ہوئے پرندوں کی شبیہہ یا انسانی شکل کے تین اقسام کے سلسلہ وار نقوش، دو اقسام کے نیچے مخروطی پہاڑیوں کے نقش والے ایسے ہی ظروف سیمتھن میں بھی برآمد ہوئے ہیں۔ ہوئینار میں کرکرے سرخ رنگ کا سامان اور ہلکے سرخ رنگ کے مرتبان اور تھالیاں ملی ہیں جن پر کنول کے پتوں کے مکمل کُشان طرز کے خاص نقوش ثبت ہیں۔ کشمیر میں کُشان دور کے دیگر مقامات سے بھی تقریباً اسی طرح کے برتن بازیافت ہوئے ہیں۔

کُشان دورِ حکومت میں کشمیر میں کئی گاؤں، قصبے اور شہر آباد ہوئے، جس کا ثبوت نہ صرف تحریروں سے ملا ہے بلکہ آثار قدیمہ کی تلاش اور کھدائی سے بھی اس کی تصدیق ہوئی ہے۔ کشمیر میں علوم نوشتہ(Epigraphic) اور علوم مسکوکات (Numismatic) سے ملے شواہد نے بھی یہ ثابت کر دیا ہے کہ کُشان سلسلے کا اثر گلگت کے شمالی راستے سے کشمیر پہنچا اور ولر جھیل اور دریائے جہلم کے اردگرد ایک بہت بڑے رقبے پر پھیل گیا۔ کشمیر جو قدیم ترین وسیع جھیل میں کافی وقت تک غرق تھا، اُس وقت تک پوری طرح خشک نہیں ہوا تھا جب تک کُشان سلسلے کی کشمیر آمد نہیں ہوئی تھی کیونکہ وہ کافی وقت تک کریوا زمین پر قابض رہے جہاں کبھی زمانہ حجر (Neolith Period) کے آخری دور کے لوگ بود و باش کرتے تھے۔ دریائے جہلم اور اس کے اطراف واکناف میں بھی آبادی بڑھ گئی۔ زمانہ حجر (Neolith Period) کے آخری دور سے لے کر تاریخ کے ابتدائی دور تک دریائے جہلم کے کناروں پر انسانی آبادی کا انتظام ایک معین حقیقت ہے۔ کشمیر میں فقط زمانہ حجر (Neolith Period) کے

انتہائی دور کے فقط 43 مقامات ملے ہیں، جبکہ کُشان دور میں صرف بارہمولہ اور بانڈی پورہ اضلاع میں ایسے 50 مقامات دریافت ہوئے ہیں۔ کشمیر میں کُشان سلطنت کے پھیلاؤ کو سمجھنا قدرے مشکل ہے۔ لیکن ایک حقیقت جس کا پہلے ہی تذکرہ ہوا ہے کہ کُشان گلگت کے شمالی علاقے سے ہوتے ہوئے بانڈی پورہ ضلع کے گریز کے راستے سے کشمیر میں داخل ہوئے۔ بانڈی پورہ کے ترک پورہ میں ملے کجالا کیڈافیس کے سکوں سے اس بات کو مزید تقویت ملتی ہے۔ یہاں سے کُشان نے بارہمولہ ضلع کی جانب پیش قدمی کی، کیونکہ یہ ان کو گاندھارا اور متھورا کے ترقی یافتہ اور خوش حال علاقوں سے جوڑتا تھا۔ اسی راستے پر ہزارا، ٹیکسلا اور کُشان دور کے دیگر مقامات قائم تھے۔ کشمیر کے اندر کُشان کے بارہمولہ ضلع سے وسطی اور جنوبی کشمیر کے پھیلاؤ کو ثقافتی مواد کا مطالعہ کرنے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ سرینگر کے ہارون میں دریافت ہوئے واحد مقام سے کُشان دور کے ترقی یافتہ زمانے کا انکشاف ہوتا ہے۔ جنوبی کشمیر میں دریائے جہلم یا پہلگام میں دریائے لدر کے کناروں پر ملے کشان دور کے مقامات کے بارے میں بھی ایسا ہی کہا جا سکتا ہے۔ ان سبھی مقامات پر بارہمولہ ضلع کے مقابلے میں ٹیرا کوٹا ٹائلوں کے ترقی یافتہ زمانے کا ثبوت ملتا ہے، جس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ بعد کے دور کی ہیں۔ ایک اور بات کہی جا سکتی ہے کہ کانسپورہ میں نمونوں کی حالیہ کاربن ڈیٹنگ نے برزہامہ اور گفکرال سے پہلے کے زمانہ حجر (Neolith Period) کے آخری ''غیر کوزہ گر دور'' کی تاریخ ملی ہے جو ہمیں اس بات کا یقین دلاتی ہے کہ وادیٔ کشمیر کے اندر ثقافت کا پھیلاؤ ہمیشہ شمال سے جنوب کی طرف ہوا ہے۔

کشان عہد کے دوران ہی بارہمولہ ضلع میں کریوا پر دریائے جہلم کے آس پاس انسانی بستیاں آباد ہوئیں جبکہ اننت ناگ میں کشان سلطنت کے آخری دور میں دریائے لدر (جہلم کی معاون ندی) کے آس پاس بستیاں آباد ہوئیں۔ کشان عہد کے

دوران جہلم صنعتی قدر و قیمت کا مرکزی راستہ رہا ہوگا۔ بارہمولہ ضلع میں کشان دور کی بڑی یا چھوٹی بستیاں نہ صرف دریائے جہلم کے پاس نشیبی علاقوں میں آباد ہوئی تھیں بلکہ جو وجہ زیادہ موثر دکھائی دیتی ہے وہ بارہمولہ کا ایک ایسے راستے پر محل وقوع ، جو کُشان تہذیب کے دیگر حصوں کے ساتھ اس کا قریبی ثقافتی اور اقتصادی رابطہ بناتا تھا۔ کُشان دور کے زوال کے فوراً بعد اس راستے کا تذکرہ بدھ مت کے چینی زائرین کے تاریخی نوشتوں میں ہوا ہے، جو اسی راستے سے وادی کا دورہ کرتے تھے۔ بارہمولہ سے اوڑی تک دریائے جہلم کے بائیں کنارے کریوا پر آبادی کا عروج کشمیر میں کُشان دور کے مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو ہے۔ بارہمولہ سے اوڑی تک 50 سے زیادہ مقامات کی دستیابی سے پتہ چلتا ہے کہ یہ کُشان تہذیب ایک اہم خطہ تھا۔ لہٰذا یہ خطہ بڑی یا چھوٹی آبادیوں کا معقول ثبوت دیتا ہے، ترقی یافتہ تہذیب کیلئے تجارتی رابطہ ایک لازمی شرط تھی۔ ایسا لگتا ہے کہ جہلم کا نشیب ایک اہم اقتصادی گوشہ تھا، جس نے شمالی خطے کے وسائل کو متحرک کر کے انہیں دیگر علاقوں مثلاً پاکستان میں ٹیکسلا تک پہنچایا۔ کشمیر میں کُشان عہد کے دوران بستیوں کے آباد ہونے کی طرز کو سمجھنے کیلئے مزید گہرے مطالعے کی ضرورت ہے۔

تمام وسیلوں سے جمع کئے گئے ادبی اور علم آثار قدیمہ کے ڈیٹا کے مشاہدے، تحقیقات، اور تجزیئے سے کشمیر میں کُشان سلطنت کے وجود اور پھیلاؤ کے پختہ ثبوت و شواہد ملتے ہیں۔ کُشان سلطنت کے دوران کشمیر اور وسط ایشیا کے روابط سے یہاں تہذیبی وتمدنی اور تجارتی سلسلوں کا ایک لامتناہی دور شروع ہوا۔ اس دور میں سامان کی نقل وحمل اور دیگر معاملات عروج پر تھے۔ وسطی ایشا سے منتقل ہوئے تہذیبی وصائف آج بھی کشمیر میں باقی ہیں اور یہ کہا جاسکتا کہ برصغیر کے اس حصے میں وسطی ایشیا کی تہذیبی میراث پر کوئی اثر نہیں پڑا ہے۔ اس عنصر نے خصوصی طور جبکہ باقی نے مجموعی

طور ایک ایسی رفتار پیدا کی جس کی مدد سے کشمیر نے کُشان دور کے باقی علاقوں کے ساتھ بروقت رابطہ بنائے رکھا۔اس میں دورائے نہیں کہ کشمیر میں کشان دور سرگرمیوں کا ایک عظیم مرکز بنا تھا، جہاں چوتھی اور پانچویں صدی عیسوی تک فن، ادب اور فلسفے نے چین اور مشرق بعید کے ساتھ ساتھ وسط ایشیائی تہذیب کو اثر انداز کیا۔وسط ایشائی خطوں کے اتحاد واتفاق کی واحد سیاسی اکائی سے کُشان عہد میں ملتی ہے۔علاوہ ازیں کُشان بادشاہوں کی بہترین حکومت اور کنشک یکم کے توسیع ساز منصوبے کی مدد سے کُشان کے اثر ورسوخ کے دائرے کو مزید وسیع کردیا۔ایک اور عنصر جو کافی مفید ثابت ہوا، کُشان کی مذاہب کی ہم آہنگی اور وقت کے تمام ادیان کی سرپرستی تھا۔اس قدم نے کُشان سلطنت کی تاریخ میں چار چاند لگا یئے اور اس کو اُس وقت کی رومی، چینی اور ایرانی تہذیوں کے ہم پلہ بنا دیا۔ان تمام ثبوت وشواہد کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس بات کے قوی امکانات پیدا ہوتے ہیں کہ کشان دور میں کشمیر کے تمام اطراف جو اس کوشاہراہِ ابریشم کے ذریعے ہندوستان، لداخ، تبت، سنکیانگ (چین)، ایران اور آگے روم اور قسطنطینہ سے جوڑتا تھا، کے متنوع مذاہب اور تہذیبوں کے زیر اثر تھا۔

☆☆☆

حوالہ جات:۔

(1)Neelis, Jason. 2007. Passages to India: Saka and Kušana Migrations in Historical Context, in On the Cusp of an Era : Art in the Pre-Kushana World {D. M. Srinivasan

Ed), pp.55-94, Lieden, Boston: Brill.
(2) Dani, A. H. 1985. The Sacred Rock of Hunza, Journal of Central Asia , VIII (2): 5-124
(3)(a) Dani, A. H. 1983. Chilas: The City of Nanga Parvat (Dyamar), Islamabad: Quaid-i- Azam University.
(b)Harmatta, J.1999. Language and Literature in Kushan Empire, in History of Civilizations of Central Asia , (Janos Harmatta., B. N. Puri and G. F. Etemadi Ed), Vol. II, pp. 417-440, Delhi: MotiLal Banarsidass Publishers.
(4)(a)Konow, Stein. 1929. Corpus Inscriptionum Indicarum: Kharosthi Inscriptions, with the Exception of Those of Asoka. 1929, Vol. 2 (1), Calcutta: Government of India publications/ 1969, Varanasi: Indological Book House.
(b)Cribb, J. 2005. The Greek Kingdom of Bactria, Its Coinage and Its Collapse, in Afghanistan: Ancient Carrefour entre I est eti oust: Actes du colloque international organisé au Musee' archéologique Henri- Prades-Lattes (Eds. Bopearachchi, O and M. F. Boussac), pp. 207-225, Turnhout: Breplos.
(c)Shrava, Satya. 1993. The Dated Kus hana Inscriptions , New Delhi: Pranava Prakashan.
(5)(a)Crook, J. and J. Low. 1997. A Review of the Yogins of Ladakh: A Pilgrimage Among the Hermits of the Buddhist Himalayas, Delhi: MotiLal Banarsidass.
(b)Snellgrove, D. L and T. Skorupski. 1980. The Cultural Heritage of Ladakh, Zanaskar and the Cave Temples of Ladakh , Vol. 2, New Delhi: Vikas Publishing House.

(c)Bruneau, L. 2011. Influence of the Indian Cultural Area in Ladakh in the 1st Millinium AD: The Rock Inscription evidence, Puratattva, 4 1 : 1 79- 1 90.
(6) Mukherjee, B. N. 1988. The Rise and Fall of the Kushana Empire , Calcutta: Firma KLM Private Limited.
(7) Jettmar, K. 1989. Antiquities of Northern Pakistan (Ed. Jettmar, K) Vol. 1, 2 and 3, Germany: Philip Von Zaberon.
(8)(a)Bagchi, P. C. 1944. India and China (A Thousand years of Sino-Indian Cultural Contact), Calcutta: China Press LTD.
(b) Hassnain, F. M. 1978. Gilgit- The Northern Gate of India , New Delhi: Sterling Publishers Pvt. LTD.
(9) IAR- Indian Archaeology : A Review , 1977- 78: 79; 1978-79: 70; 1984-85: 144. New Delhi: Archaeological Survey of India.
(10)(a)Kennedy, J. 1912. The Secret of Kanishka, Journal of Royal Asiatic Society , 64: 665- 688.
(b) Majumdar, R. C. 1917. The Date of Kanishka, Indian Antiquary , 46: 26 1 -27 1 .
(c)Zürcher, E. 1968. The Yueh-chih and Kan in the Chinese Sources, in Papers on Date of Kanishka (A. L. Basham Ed), 346-390. Leiden: E. J. Brill.
(d)Mukherjee, B. N. 1988. The Rise and Fall of the Kushana Empire , Calcutta: Firma KLM Private Limited.
(11)Sterling, M. A. 1 96 1 . Kalhanas Raj Tarangni, Chronicle of the Kings of Kashmir , I & II, Delhi: Motilal Banarsidass. (2 reprint, Srinagar: Gulshan Books).

(12)Dar, Saifiir Rahman. 1984. Taxila and the Western World , Lahore: Al-Waqar Publishers.
(13)Kak, R. C. 1933. Ancient Monuments of Kashmir , London: The Indian Society.
(14)Gaur, G. S. 1987. Semthan Excavations: A Step Towards Bridging the Gap Between the Neolithic and the Kushan Period in Kashmir, in Archaeology and History (B. M. Pande and B. D. Chattopadhyaya Ed), pp. 327-337, Delhi: Agam Kala Prakashan.
(15)IAR- Indian Archaeology : A Review , 1977- 78: 79; 1978-79: 70; 1984-85: 144. New Delhi: Archaeological Survey of India.
(16(a))Mani, B. R. 2000. Excavations at Kanispur: 1998-99 (District Baramulla, Kashmir), Pragdhara , 10: 1-21.
(b)Mani, B. R. 2008. Concentric Circles: Kushan Structural Riddle in Kashmir, Puratattva, 30:217-221.
(17) Mani, B. R. 2004. Excavation at Ambaran and Akhnur Terracottas, in Buddhism and Gandhara Art (R. C. Sharma and Pranati Ghosal Eds), pp.83- 102, Shimla: Indian Institute of Advanced Study.
(18)Fabri, C. L. 1955. Akhnur Terracottas, Marg, , VIII (2): 53-64, Bombay: Marg Publications.
(19)Kak, R. C. 1933. Ancient Monuments of Kashmir , London: The Indian Society.
(20)(a)Mani, B. R. 2001a. Excavations at Ambaran 1999-2000 and Dating of Akhnur Buddhist Terracotta Heads, Pragdhara , 11:47-57.

(b) Mani, B. R. 2001b. Date of the Akhnur Buddhist Terracotta in the Light of Recent excavations at Ambaran (Akhnur), South Asian Archaeology , Vol. II, pp.567-570. (Catherine Jarrige and Vincent Lefevre Eds), Paris.

(21)IAR- Indian Archaeology : A Review , 1977- 78: 79; 1978-79: 70; 1984-85: 144. New Delhi: Archaeological Survey

(22)Ahmad, Iqbal. 2005. Discoveries of Kashmir, Srinagar: Gulshan Books.

(23)IAR- Indian Archaeology : A Review , 1977- 78: 79; 1978-79: 70; 1984-85: 144. New Delhi: Archaeological Survey

(24)Gaur, G. S. 1987. Semthan Excavations: A step towards bridging the gap between the Neolithic and the Kushan

(25) Shali, S. L. 1993. Kashmir: History and Archaeology Through the Ages, New Delhi: Indus Publishing Company.

(26)IAR- Indian Archaeology : A Review , 1977- 78: 79; 1978-79: 70; 1984-85: 144. New Delhi: Archaeological Survey

☆☆☆

☆......محمد یوسف ٹینگ

کشمیر اور بنگال
(چند رِشتے، چند رابطے)

بنگال اور کشمیر ہندوستان کے دو سِروں پر آباد ہیں۔ کشمیر شمال مغرب کا آخری زمینی خطہ جو ایک زمینی قفُل سے تالا بند ہے۔ لیکن یہ ایک بڑی شاہراہ کا مرکز ہے اور عہدِ قدیم کی شاہراہِ ابریشم کا ایک ذیلی مقام جو برصغیر کو وسطِ ایشیا کے ملکوں سے بھی جوڑتا ہے، جن میں چین کے علاوہ اُزبکستان، قزاکستان، تاجکستان، افغانستان اور ایران کبیر جیسے ممالک بھی شامِل ہیں۔ بنگال خلیج بنگال کے بڑے سمندر کے کنارے واقع ہے اور اِس کی لہریں کبھی اُس کو نہلاتی دُھلاتی رہتی ہیں اور کبھی اِس کو طوفان آشنا بھی کرتی ہیں۔ برصغیر کا سورج پہلے یہیں سے اُگتا ہے، اِس لئے بنگلہ دیش جو پہلے متحدہ بنگال کا حصہ تھا، کے سرکاری پرچم پر سورج کا نشان ہی دمکتا ہے۔ اُن کے قومی ترانے، جو بھارت کے قومی ترانے کے خالق مہا کوی رابندر ناتھ ٹیگور کا لِکھا ہوا ہے اور جس کے ابتدائی بول اُمار سُنار بنگلہ کے متن میں بھی اِس کا اِشارہ موجود ہے۔ اِس طرح کشمیر اور بنگال کو سب سے پہلے یہی روشن اور سنہری ڈور مِلاتی ہے۔ بیسویں صدی سے پہلے تک اِس کے اوپری علاقے بڑے ہندوستان کا باقاعدہ حصے نہیں تھے۔ یہ مغل سلطنت میں بھی شامِل نہیں تھے۔ ان میں سے اکثر ریاستوں میں ہندوستان کے بڑے حِصوں کے برعکس منگول نسل کے لوگ بستے ہیں۔ اِن علاقوں

میں آریائی اور دراوڑی ہندوستان کے ریتی رواج، طرزِ معاشرت بلکہ کھان پان کا نظام بھی کچھ الگ ہے۔ اور ان میں اکثر کیڑے مکوڑوں کو پکا کر کھاتے ہیں جو منگول نسل کا ایک خاصہ ہے۔

کشمیر اور اِس دور اُفتادہ علاقے میں زمانۂ قدیم سے بڑے گہرے تعلقات رہے ہیں۔ جس کا اثر اُن کے لوک ادب تک میں نظر آتا ہے۔ قدیم زمانے میں اِن دو کے درمیان آویزش کا ذکر کلہن پنڈت کی راج ترنگنی میں نظر آتا ہے۔ اِس سرزمین کو تاریخوں میں پہلے پہل گوڑ کے نام سے بھی یاد کیا گیا ہے۔ ایک بار کشمیریوں کے ساتھ اِن کی ایسی ٹھن گئی تھی اور اُنہوں نے وہاں سے آکر کشمیر پر ہلہ بول دیا تھا۔ وہ کشمیر فتح کرنے کا اِرادہ نہیں رکھتے تھے بلکہ اُن کو لتاڑنے اور سبق سکھانے کے لئے آئے تھے اور کلہن کے مطابق وہ ایسا کرنے میں کامیاب بھی رہے۔

کشمیری زبان پر بنگالی کے اثرات رہے ہیں۔ میں ایک چھوٹی مثال دینا چاہوں گا۔ بنگالی اپنے دوست کو بندھو کہہ کر پُکارتے ہیں جس کی ایک مثال بنگلہ سنگیت کار سچن دیو برمن کے فلمی گیت ؎

سُن میرے بندھو رے سُن میرے ساتھی

میں موجود ہے، کشمیری بھی دوست کو ’’باندو‘‘ کہہ کر پُکارتے ہیں۔ کشمیر کے ایک نیتا نے تکلّف توڑ کر اصل لفظ کو اپنے مِلے جُلے نام کا حصہ بنایا۔ کشیپ بندھو، کشمیر کا کشیپ ریشی اور بنگالی کا بندھو۔ اِس سے زیادہ حیرت کی بات ہے کہ کشمیری دُلہنوں کو جس پالکی میں سُسرال پہنچایا جاتا تھا (اب موٹر کار کے بعد یہ سلسلہ صرف چند پہاڑی دیہات تک محدود ہو گیا) اُسے ’’زٲنپان‘‘ کہا جاتا تھا۔ غضب کی بات دیکھئے کہ پرانے بنگالی بھی اِس کو ’’جانپان‘‘ کہہ کر پُکارتے تھے۔ یہ عین غین کشمیری لفظ کے برابر ہے۔ مگر چونکہ کشمیر سے باہر کے لوگ ’’ز‘‘ اکھشر کو اِس آواز میں ادا نہیں کر سکتے اور وہ

''ج'' میں بدل جاتا ہے۔ اِس لئے یہ جانپان ہوگیا۔ ایسے الفاظ بہت سے ہیں جیسے کچھ لوگ زبردست کو ''جبردست'' اور ضروری کو ''جروری'' کہتے ہیں ۔ اِسی طرح کشمیری ''زُلفِ بنگال'' اور بنگالی جادو پر لٹو ہیں بلکہ ہمارے شاعر تک اِس سے دامن نہیں بچاسکے ہیں۔ ہمارے ایک بہت اچھے شاعر احمد بٹہ واری کا ایک شعر یوں ہے۔

چُھک پکان جنگل جنگٲلی
بولی چاۓنی جوگیو بنگٲلی

(ارے تم صرف جنگلوں میں مارے مارے پھرتے ہو۔ جوگی تمہاری بولی تو بنگالی ہے)۔

ہمارے رومانی شاعر رسول میر کا مصرعہ ہے۔

بنگٲلی جادو چشمہ چھےٚ بادام نِگارو

(تمہارے بادام جیسے نینوں میں بنگال کا جادو جھلکتا ہے)

رسول میر کے کلام میں کئی اور جگہ پر بنگال کا ذکر ہے۔ مثلاً اُس کا ایک ریختہ نُما شعر ہے۔

کیا جامہ لال رنگایا بنگال سے منگایا
تن صاف چھال سر پر ظالم عجب ستم گر

ہمارے بہت سے دوسرے شاعروں کے یہاں بھی بنگال کا ذکر طرح طرح سے آیا ہے۔ جب سولہویں صدی کی آخری چوتھائی میں اکبر بادشاہ نے کشمیر کو فتح کیا تو وہ اُس سے قبل بنگال یا گوڑ کو تسخیر کر چُکا تھا۔ اُس نے ہمارے آخری خودمختار بادشاہ کو جھانسہ دے کر لاہور آنے کی دعوت دی اور اُس کو پھر واپس آنے نہ دیا بلکہ اُسے جلاوطن کر کے بنگال پہنچوادیا۔ اُس کو وہاں بندھی بنادیا لیکن چونکہ اُس کی فوجیں کشمیر میں یوسف شاہ چک کے لشکر سے مات کھا چُکی تھیں۔ لہٰذا اُس نے اُس کی عسکری صلاحیت کو اپنے سامراجی مقاصد کے لئے استعمال کرنے کی تدبیر کی۔ اُس کو

سہ ہزاری منصب کا طوق پہنا کر اُسے اپنے لڑائی جھگڑوں میں جکڑنے کا جتن کیا۔ یوسف شاہ بچارا قسمت کا مارا کچھ کر نہ سکا تھا۔ لہٰذا وہ بنگال میں مُغلوں کی سلطنت کو وسیع کرنے کے لئے تیغ بکف رہا اور ایسی ہی ایک واردات میں جان بھی گنوا بیٹھا۔ اُس کی آرام گاہ اُس کو بخشی گئی جاگیر بسوک میں تھی اِس لئے اُس کے جسد کو وہاں ہی بھجوایا گیا، یہ کام کوئی ڈیڑھ مہینے میں طے پایا۔ اکبر نے یوسف شاہ کے بہادر قبیلے کے دوسرے لوگوں کو بھی بنگال جلاوطن کر دیا تھا۔ ابراہیم المعروف ایبہ چک نے وہیں ملکہ نور جہاں جو اُس وقت مہرالنسا کہلاتی تھی، کے پہلے شوہر علی قلی استنجو کو قتل کیا۔ یہ شخص تاریخ میں شیر افگن کے نام سے مشہور ہے۔ اکبر بادشاہ کے عجب مزاج کا نمونہ یہ تھا کہ وہ اپنے بہادر درباریوں کو درندوں کے ساتھ پنجہ آزمائی کرانے کے تماشے کرتا رہتا تھا۔ چنانچہ ایک ایسے ہی مقابلے میں علی قُلی نے ایک شیر کو ہلاک کر کے شیر افگن کا لقب پایا تھا۔ وہ ایک ایرانی الاصل فارسی بولنے والا تھا۔ اُس کو اکبر نے گوڑ کا صوبے دار بنا کر بھیج دیا کہ وہاں کے باغیوں کو کُچل دے۔ علی قُلی بہادر تو تھا لیکن امورِ سلطنت میں بالکل اناڑی۔ اُس نے کچھ ہی مُدت میں لوگوں کو اپنے اور مغل حکومت کے خلاف کر دیا۔ یہ صورت حال دیکھ کر آگرہ والوں نے اُس سے چھٹکارا حاصل کرنے میں مصلحت سمجھی۔ بعض راوی اِس شک کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ اکبر کے جانشین شہزادہ سلیم (جہانگیر) کی شیر افگن کی رشکِ پری منکوحہ مہرالنسا پر بھی نظر تھی۔ اِس طرح مغلوں کا ایک تنخواہ دار کشمیری ابراہیم عُرف ایبہ خان چک علی قُلی کو ٹھکانے لگا کر انعام پانے پر آمادہ ہو گیا۔ چنانچہ کسی بہانے سے اُس نے شیرِ افگن کے پیٹ میں چُھرا گھونپنے میں کامیابی حاصل کر لی۔ مگر شیرِ افگن تدبیر کا نہ سہی شمشیر کا اِتنا بڑا کھلاڑی تھا کہ اُس نے باہر آنے والی انتڑیوں کو ایک ہاتھ سے سنبھال کر دوسرے ہاتھ سے ایبہ خان پر ایسا کاری وار کیا کہ وہ اُس کے سامنے ڈھیر ہو گیا۔ خود اُس نے

اُس کے بعد دم توڑ دیا۔

مغربی بنگال کی راجدھانی کو انگریزوں نے آباد کر کے اپنی ایسٹ انڈیا کمپنی کا ہیڈ کوارٹر بنایا۔ یہ تجارتی کمپنی صدی بھر کو ہندوستان کو لوٹتی کوٹتی رہی اور بعد میں اِس نے ہندوستان پر برطانیہ کے لگ بھگ دوسو سالہ راج کی راہ ہموار کی۔ اِس سے قبل جب بنگال مُتحدہ تھا تو وہاں کی تہذیبی راجدھانی ڈھاکہ تھی جو اَب بنگلہ دیش کا صدر مقام ہے۔ وہی ڈھاکہ جس کی شہرہ آفاق ململ جس کے پورے تھان کو ہمارے شاہ توس سے بنے ہوئے شال کی طرح انگھوٹھی کے سوراخ سے آر پار کیا جا سکتا ہے۔ ایک دفعہ جب اپنے حرم خانے میں بیٹھ کر تاج محل بنانے والے مُغل شہنشاہ شاہ جہان نے ایک مُغل شہزادی جو دوشیزگی کی عمر میں تھی، کو چلتے دیکھا تو اُس کو جھڑک کر کہا کہ تو اِس طرح سے کیوں ننگی ہو کر چل رہی ہے۔ ذرا شرم کر اور ڈھنگ کا لباس پہنا کر۔ اِس پر دوشیزہ نے باشاہ کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں اُٹھا کر اُسے اپنے بدن کو چھونے پر آمادہ کر لیا اور بادشاہ سے بولی ''جہاں پناہ! ذرا ملاحظہ فرمائے میں نے کپڑے کی سات تہیں (Layers) پہن رکھی ہیں۔ پھر بھی آپ مجھ سے کپڑے نہ پہننے پر ناراض ہو رہے ہیں''۔ یہ تو جملۂ معترضہ تھا۔ کہنا یہ کہ ڈھاکہ کے نواب کشمیری الاصل تھے جو کشمیر پر آئے برس ہونے والی اُفتادوں میں کسی وقت جان بچانے کے لئے وہاں پناہ گزین ہو گئے تھے اور پھر آہستہ آہستہ اپنی لیاقت، دیانت اور محنت سے نوابی منصب حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے۔۔ مُتحدہ پاکستان کے ایک بنگالی وزیر اعظم اور پھر صدر خواجہ ناظم الدین کی رگوں میں بھی کشمیری خون رواں دواں تھا جس کا وہ وقتاً فوقتاً اعتراف بھی کرتے تھے۔ بیسویں صدی میں اسلامی انقلاب کے نقیب اوّل آیت اللہ روح اللہ خمینی کے اسلاف بھی بہت سے دوسرے کشمیریوں کی طرح اپنی تجارت کو فروغ دینے کے لئے سرینگر کے دولت آباد سے کلکتہ ہجرت کر گئے تھے اور وہیں سے اُنھوں نے کُچھ مدت بعد

ایران کا رُخ اِختیار کیا۔ جہاں خود خمینی کی پیدائش ہوئی۔ اُنہوں نے دُنیا کی ایک وقت کی عظیم اور قدیم ایرانی شہنشاہیت کو ختم کیا اور اسلامی حکومت کی بُنیاد ڈالنے والے رُکنِ رکین بن گئے۔ کشمیر کے تاجر اور کسب کار اپنے شال، پیپر ماشی کی اشیا، اخروٹ کی لکڑی سے بنے ہوئے مختلف قسم کی شاہکار مصنوعات لے کر کلکتہ میں گھومتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ بہت سے ایسے ہُنر منداور کاسِب اَب کلکتہ میں ہی آباد ہو گئے ہیں۔ کشمیر سرکار نے ۱۹۵۰ء کے آس پاس وہاں اپنی فنکارانہ مصنوعات بیچنے والے ایمپوریم کی ایک شاخ بھی کلکتہ میں کھولی جو شاید اَب بھی وہاں پر مصروفِ کار رہے اور بنگالیوں کی فن نوازی کی وجہ سے کچھ دیگر ایسی شاخوں کے برعکس نفع کمارہی ہے۔

بنگال ہی کیا دُنیا بھر کی ہمہ گیر ادبی شخصیت (Polyglot) جن کا ثقافت کے بہت دوسرے پہلوؤں پر بھی دبدبہ ہے۔ مہا کوی رابندر ناتھ ٹیگور کا بھی کشمیر سے خاصا رشتہ رہا ہے۔ ہم آج بھی یہاں اُن کے لکھے ہوئے نیشنل انتھم کے بجنے کے وقت تعظیماً کھڑے ہو جاتے ہیں۔ بنگالیوں کو ہندوستان میں دُنیا کا سب سے قدر افزا نوبل پرائز انعام پانے کا چسکا لگا ہے۔ چنانچہ پچھلے سال اقتصادیات کا یہی انعام ابھی جیت بنرجی نے حاصل کیا ہے۔ یہاں تک کہ سائنس میں ہمارے پہلے بڑے مُفکّر سی۔ وی۔ رمن صاحب، جو اگرچہ جنوبی ہندوستان سے تعلق رکھتے تھے، لیکن جب اُنہوں نے نوبل پرائز پایا تب وہ بھی کلکتہ یونیورسٹی کے پروفیسر کی حیثیت سے بنگال میں مقیم تھے۔ ادب کی اَب تک برصغیر میں نوبل پرائز حاصل کرنے والی واحد شخصیت رابندر ناتھ ٹیگور ہیں۔ حالانکہ اِس سال عالمی اِنعام کی ایک سو اُنیسویں سالگرہ منائی جا رہی ہے۔ ٹیگور ۱۹۱۳ء میں نوبل پرائز (Nobel prize) کے ایک سال بعد یعنی ۱۹۱۴ء میں کشمیر تشریف لائے۔ وہ اُس وقت کے مہاراجہ پرتاپ سنگھ کے ذاتی مہمان تھے۔ وہ خود بھی ایس۔ پی کالج، جہاں اُس وقت کشمیر کا اکلوتا آڈیٹوریم تھا، عوام و

خواص کے اصرار پر آئے۔ اُنھوں نے وہاں اپنی نظمیں سُنائیں اور تقریر بھی کی۔ راقم نے کچھ عرصہ پہلے ایس۔ پی کالج کے اُس آڈیٹوریم میں اپنی تقریر میں وہاں کے حُکام سے استدعا کی تھی کی وہ ہال کے باہر ایک چھوٹی سی تختی لگا کر اِس یادگار تقریب کو دائمی استقلال بخشیں۔ میں نے بعد میں پرنسپل صاحب کے دفتر میں جو ہال کے برآمدے میں ہی واقع ہے، اپنی اِس درخواست کو مُکرّر کیا اور اِس کی تاریخی اہمیت اُجاگر کرنے کی کوشش کی۔ لیکن یہ التجا ایک کان سے سُن کر دوسرے سے نکال کر گُم کر دی گئی۔ گرودیو کے اُس دورہ کے وقت کشمیر کی جموال شاہی کے دفتر بلکہ محل بھی شیر گڈھی میں دریائے جہلم کے کنارے پر واقع تھے۔ یہیں پر کشمیر کا وہ تنہا گدادھر مندر موجود ہے جس پر سونے کی چھت جگمگاتی ہے۔ افغانوں کی بنائی ہوئی اِس شیر گڈھی میں مہاراجے کا دربار بھی سجتا تھا۔ گرودیو یہیں سے ایک سجی سجائی ناو میں بیٹھ کر زینہ کدل کے گُرگاڑی محلے میں رہنے والے رئیسِ کشمیر اور سرینگر میونسپلٹی کے صدر پنڈت آنند کول بامزے کی رہائش گاہ پر بھی تشریف لے گئے، جو کہ وہاں گھاٹ کے ساتھ ہی تھی اور چند زینے چڑھ کر وہاں بزم آرا ہو گئے۔ اُن دِنوں سرینگر میں بس چند ٹانگے چلتے تھے۔ جنہیں پشاور کے گھوڑے والوں نے یہاں متعارف کیا تھا۔ اِس کے علاوہ چند ریڑے ریڈیاں۔ اِس لئے معزز مہمانوں کی سیر وتفریح کے لئے آبی راستے ہی موزون تھے۔ بامزے صاحب نے اُس وقت کے بڑے اُمرأ، شُرفا اور منصب داروں، سُخن گویوں اور سُخنوروں کے لئے کشمیر کی پُرتکلّف اور پُرلطف دعوت کا بھی اہتمام کیا گیا۔ مہمانوں کی تواضع کشمیری روایت کے مطابق پہلے زعفرانی قہوے سے کی گئی اور اُس کے بعد ایک محفل سماع بھی حاضرین کی دلجوئی کے لئے کی گئی۔ افسوس اُس تقریب کے فوٹوگراف ہم تک نہیں پہنچے ہیں۔ آنند کول کے فرزند اور بذاتِ خود ایک بڑے مورّخ پنڈت پرتھوی ناتھ کول بامزی اُن دنوں شیرخوار بچے تھے لہٰذا اُن کو

اس محفل کی کوئی بات یاد نہیں ہے۔ بعد میں پی ،این، کے میرے قریبی دوست بن گئے تھے اور میں نے پچھلی صدی کی نویں دہائی میں اُن کے اعزاز میں سرینگر کے مشہور براڈوے ہوٹل میں ایک بڑی محفل کا اہتمام کیا تھا۔ اُس وقت میں کلچرل اکیڈمی کا سکریٹری تھا۔ چھوٹے بامزی کے ساتھ میرے بڑے گہرے تعلقات بن گئے تھے۔ وہ سرینگر میں میرے گھر اور میں نئی دِلّی میں اُن کے گھر آتا رہتا تھا۔ اِس لئے وہ بار بار میرے ساتھ ایسی یادوں کو تازہ کرتے تھے۔ یادیں جو اُنہوں نے اپنے والد سے سُنی تھیں جن کا انتقال بیسویں صدی کی پانچویں دہائی میں ہوا۔ اُن کے مطابق سرینگر کے خانیار سے خواجہ ثنا اللہ شال بھی اِس محفل میں شامل تھے۔ یہ وہی شال صاحب ہیں جن کے متعلق سرینگر میں اَب بھی ایک لوک گیت موجود ہے۔ جس کے ابتدائی بول ہیں ۔

رُۂ دہشوٗتن والُن   گژھوسونہٕ شالُن

(بارِش کا زور ہے آؤ سونہٕ شال کے یہاں چلیں)۔

بامزی صاحب کے مطابق خود خواجہ ثنا اللہ دستِ سخا رکھتے تھے اور غریب غُربا کی مالے، سُخنے اور درمے مدد کرنے میں بھی ہمیشہ پیش پیش رہتے تھے۔

ٹیگور کے ساتھ کشمیریوں کی ایک اور یاد وابستہ ہے۔ چالیس کی دہائی میں جب رابندر ناتھ ابھی حیات تھے اور شانتی نکیتن کی یونیورسٹی کے شیخ الجامعہ تھے۔ اُن کے ایک شاگرد اور مداح دیویندر ستیارتھی بھی کشمیر آئے۔ دیویندر ستیارتھی نے ہندوستان کی بہت سی زبانوں کے لوک گیت جمع کئے تھے اور اَب وہ کشمیری لوک گیتوں کی تلاش میں یہاں آئے۔ اُنہوں نے اُس وقت کشمیریوں کے محبوب شاعر مہجورؔ کے چند گیت سُنے اور مہجورؔ سے ملاقات پر آمادہ ہو گئے۔

ستیارتھی نے مہجورؔ کے چند گیتوں کا انگریزی میں ترجمہ کیا اور اُس وقت کے

مشہور انگریزی جریدے ''ماڈرن ریویو' میں ، جو کلکتہ سے شائع ہوتا تھا ، میں شائع کرائے۔ جب ٹیگور نے ترجموں کو پڑھا تو بقولِ سارتھی اُنہوں نے کہا کہ '' مجھے تو اِن میں کچھ اپنے گیتوں (Lyrics) کی بازگشت لگتی ہے''۔ میرے خیال میں یہ ایک تاریخی جملہ ہے کہ اتنے بڑے تمدّنی پیکر نے کشمیر کے کسی شاعر کا اِس انداز سے ذکر کیا ہے۔ اگرچہ بعد میں اقارب مہجورؔ نے اِس کو مبالغہ بنا دیا اور دعویٰ کیا کہ ٹیگور نے مہجورؔ کو کچھ خط بھی لکھے۔لیکن راقم الحروف نے ''شیرازہ'' کے ایک ''مہجورؔ نمبر'' میں اس کو مُسترد کیا کہ اگر ایسا کوئی خط ہوتا تو مہجورؔ کے آثار شناس کُنبے (Antiquaries) جن میں خود مہجورؔ آگے آگے تھے، اس کو تعویز کی طرح محفوظ رکھتے۔ کیونکہ اُنہوں نے اِس سے پہلے برسہا برس کے وہ خطوط جو علامہ اقبالؔ نے اُن کو ۱۹۲۳ء میں لکھے تھے، ابھی تک محفوظ رکھے ہیں اور ایک خط کا عکس اُنہوں نے حال ہی میں مہجورؔ صاحب کی لکھی ہوئی ''حیاتِ رحیم'' کے تازہ ایڈیشن میں شائع کیا ہے۔ میرے مرحوم دوست محمد امین ابنِ مہجور آخر تک اڑے رہے کہ ٹیگور نے مہجورؔ کو خط تحریر کئے۔لیکن میرا یقین ہے کہ یہ محض اُن کا حُسنِ ظُن تھا۔

۱۹۵۹ء میں جب سارے ہندوستان میں مہا کوی ٹیگور کی شتابدی منائی گئی تو مُلک کے دوسرے بڑے شہروں کی طرح کشمیر میں بھی ٹیگور ہال کا افتتاح کیا گیا۔ یہ رسم ادا کرنے کے لئے اُس وقت نہرو کابینہ کے سخت گیر مگر ایماندار وزیرِ خزانہ مُرراجی بھائی ڈیسائی سرینگر آئے اور یہ ہال آج بھی سرینگر میں ثقافتی ،تمدّنی ، ڈراما، موسیقی، سمیناروں بلکہ کچھ تجارتی کانفرنسوں کی آماجگاہ بنا ہوا ہے۔ یہ کشمیر میں اِس نوعیت کا اکیلا اکلوتا پلیٹ فارم ہے۔اس میں ملک اور بیرونِ ملک کے مُقتدر اور نامور فنکاروں ،تمدّنی شخصیات نے وقتاً فوقتاً اپنے فن کا مظاہرہ کیا ہے جن میں اُستاد بسم اللہ خان، اُستاد امیر خان، رقاصہ یامنی کرشنا مورتی ، رقاصہ اِندرانی رحمان ،سنگیت سمراٹ شمبھو مہاراج ،سنگیت کارہ گرجا دیوی، نئی دلّی کے نامور خطّاط عاصم امروہوی کے

خصوصی لیکچر اور الفی قرآن کے خطّاط نورالدین آزاد کی منفرد قرآنی نمائش کے علاوہ بنگال کے کچھ جادوگروں نے بھی اپنے کرتب دکھائے ہیں۔اس کے علاوہ کشمیر کے اُستاد رمضان جو، اُستاد محمد عبداللہ تبت بقال، اُستاد غلام محمد قالین باف، سنطور نواز شیو کمار شرما، سنطور نواز بھجن سوپوری، مُغنیہ شمیم دیو، کیلاش مہرہ، راج بیگم، وغیرہ کے علاوہ یہاں دینا ناتھ نادم کا اوپیرا ''وتستا'' اور اکادمی کے پیش کردہ ٹیپو سلطان، پیاباج پیالہ، ہمالہ کے اوپیرا بھی پیش کئے گئے جو بعد میں ملک کے دوسرے بڑے شہروں میں پیش کئے گئے اور مشہور ہوئے۔ملکہ پکھراج جیسی پاکستانی گلوکارہ اور حبیب پینٹر قوال اور ساتھی یہاں احمد حسین محمد حسین قوال اور نظامی برادران وغیرہ نے بھی اِس قدیم فن کا جادو جگایا ہے۔کشمیر بھگت تھیٹر کے بانی محمد سبحان بھگت کے کشمیری پاَتھر بھی یہیں پیش کئے گئے۔

ہندوستان کی سیاسی شخصیات جواہر لال نہرو، اٹل بہاری واجپائی، اِندرگاندھی، شیخ محمد عبداللہ، بخشی غلام محمد، غلام محمد صادق۔ادیبوں میں دینا ناتھ نادم، پروفیسر محی الدین حاجنی، پروفیسر غلام نبی فراق، محمد امین کاملؔ، میر غلام رسول نازکی، وغیرہ بھی آئے دِن یہاں اپنی تخلیقات سُناتے رہتے تھے۔ٹیگور صدی کا یہ جشن کشمیر میں سال بھر چلتا رہا اور یہ کشمیر میں کسی تمدُّنی شخصیت کے بارے میں سب سے پہلا عُرس تھا۔اس میں ٹیگور کی تصانیف کا ریاست کی چند زبانوں خاص طور کشمیری اور ڈوگری میں ترجمے کئے گئے۔

یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ پچھلی صدی کی چوتھی دہائی میں کچھ نجی ادروں نے مہجورؔ اور دلسوزؔ کی کچھ تخلیقات کے گراما فون ریکارڈ تیار کروائے کہ اِن دنوں ابھی (Digital) کی آہٹ بھی سُنائی نہیں دیتی تھی۔ چونکہ یہ ریکارڈ بنانے والی ہز ماسٹرس وائس کا ہیڈ کواٹر کلکتہ میں تھا۔اِس لئے وہاں کشمیری گلوکاری کی گونج بھی سُنائی دیتی تھی۔

قصّہ مختصر کرنے کے لئے صرف ایک دو باتوں کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ بنگالی دُرگا پوجا کو اپنا سب سے بڑا تہوار سمجھتے ہیں۔قدیم کشمیر بھی دیوی دُرگا کو بہت مانتا تھا۔ سرینگر میں ڈل کے مُلحق مشہور محلّہ اور اَب بازار ''دُرگجن'' بھی دُرگا جی سے ہی منسوب ہے۔شمالی کشمیر کا مشہور قصبہ ''دُرگ مُل'' بھی درگا جی کے نام کا جاپ ہے۔ یادر ہے کہ بھارت میں جس طرح ہندو اپنے بڑے تیرتھوں کو ''دھام'' (مثلاً اکشر دھام وغیرہ) کہہ کر پُکارتے ہیں، اِس طرح کشمیر میں بھی بڑے تیرتھ ''مُل'' کے نام سے پُکارے جاتے تھے۔مثلاً ورمُل (بارہمولہ) جو ویشنو کے ایک اوتار کا ایک روپ ہے۔آتہ مُل (آوتیہ مُل) وغیرہ۔

ہم عصر کشمیر میں بنگالی ادب کے بہت سے ترجمے سامنے آئے ہیں۔ ہانگل گُنڈ (جنوبی کشمیر) کے رہنے والے سروانند کول پریمی نے کشمیری میں ٹیگور کی ''گیتا نجلی'' کا پہلا ترجمہ کیا اور اَب اس کے آدھ درجن سے زیادہ مختلف ادیبوں نے اپنے انداز سے ترجمے کئے ہیں۔ بنگالی سنت اور برہموسماج کے بانی سوامی رام کرشن پرم ہنس کے درشن کے کئی کشمیری تذکرے شائع ہو چکے ہیں،(جواُنہی کے نام نامی سے منسوب ''رام کرشن مشن'' جموں وکشمیر کے اہتمام سے شائع ہوا ہے)جن میں پروفیسر چمن لال سپرو کی کتاب بھی شامل ہے۔اِسی طرح کشمیری میں مشہور ''دیوداس'' ناول کے مصنف سرت چندر چیٹر جی کے ناول خوب مزے سے پڑھے جاتے ہیں اور اُس کی کچھ کتابوں کا کشمیری میں ترجمہ ہوا ہے۔ اِس کتاب پر مبنی فلم دیوداس، چاہے وہ کے۔ایل۔سہگل کے کاسٹ کی طور یا دلیپ کمار کا چہرہ سامنے لاتی ہو یا شاہ رُخ خان کا ،اُن کی بھی کشمیر میں خوب پذیرائی ہوئی۔ موجودہ دور میں کولکتا سے شائع ہونے والے ''رہروانِ ادب''،جس کی مدیر پروفیسر شہناز نبی ہیں، میں بھی کشمیری ادیبوں کی تخلیقات چھپتی رہتی ہیں،جن میں ہمدم کاشمیری، شفق سوپوری اور راقم الحروف کی تحریرات بھی شامل ہیں۔

راقم الحروف جب ۱۹۷۹ء میں ایک تمدنی منڈلی لے کر کولکتہ پہنچا تو ہمیں وہاں چورنگی سے متصل گریٹ ایسٹرن ہوٹل میں ٹھہرایا گیا۔ ہم نے وہاں کشمیری شاعر دینا ناتھ نادمؔ کے ''اوپیرا'' کی نُمائش کی تو اس میں ہمارے وزیراعلیٰ شیخ محمد عبداللہ اور بنگال کے قدآور کمیونسٹ رہنما کامریڈ جیوتی باسو بھی موجود تھے۔ کشمیری زبان میں لکھے گئے اوپیرا سے وہ اتنے متاثر ہوئے کہ دوسرے دِن ہمیں وہاں کے سکریٹریٹ (Writers building) میں بُلایا اور وہاں ہمارے فنکاروں کی قدر افزائی کی۔ ہماری بے مثال ملکۂ ترنُّم شمیم دیو نے وہاں بنگالی لباس پہن کر ایک بنگالی گیت اِس والہانہ پن سے گایا کہ سامع لُٹ پِٹ گئے۔ اُس کو کئی بنگالی گیت گانے کے لئے آل انڈیا ریڈیو کے سٹوڈیو میں بُلایا گیا، جہاں اُن کو ریکارڈ کیا گیا۔ اطلاع کے مطابق اَب بھی کبھی کبھی یہ گیت وہاں بجائے جاتے ہیں، جن میں شمیم کی آواز کے جادو کے ساتھ بنگالی گیتوں کی مِٹھاس کا بھی دخل ہے۔ اِس طرح بنگال کے مشہور عالم مصوّر رنجتین داس کئی بار کشمیر آ کر یہاں اکادمی کے پینٹرز کیمپ میں تصویریں بنا کر گئے ہیں، جو یہاں کی اکادمی کے گنجِ مصوّری میں اِب بھی موجود ہیں۔

اور آخر پر ایک دلچسپ اتفاق موجودہ دور کے سیمنٹ کنکریٹ جتّاتی طرزِ تعمیر کی آمد سے پہلے یہاں کشمیر کے شُرفا اور روسا، خاص طور کشمیری پنڈت اپنی کئی منزلہ عمارتوں کے سب سے اوپر ایک چھوٹا سا کمرہ تعمیر کرواتے، جس کا نام بنگال رکھا جاتا۔ اس میں کشمیری پنڈتوں کی کنواری یا سُندر لڑکیاں میلوں، ٹھیلوں یا شادی بیاہ کے موقع پر اپنے نئے کپڑے زیب تن کرتی تھیں۔ یہ سب سے اوپر کا کمرہ ہوتا تھا۔ اِس کو کیوں بنگال کہا گیا، یہ ایک پہیلی ہے۔ یہ بنگال عمودی سمت کو جاتا تھا۔ حالانکہ سرزمین بنگال سے ہمارا تعلق عمودی نہیں اُفقی (Horizontal) ہے۔ اِس پہیلی کو سلجھانے سے کیا فائدہ۔

پس نوشت:

کشمیر کے آزاد شہ میری بادشاہوں کے زمانے کے بارے میں پروفیسر محبّ الحسن نے "KASHMIR UNDER SULTANS" جیسی عُمدہ کتاب لکھی ہے جس کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ محبّ الحسن نہ صرف کلکتہ یونیورسٹی سے تعلق رکھتے تھے بلکہ اُن کی رگوں میں بھی بنگالی خون رواں دواں تھا۔

☆☆☆

☆......موتی لال ساقی
مترجم: محمد سلیم سالکؔ

تارا ناتھ اور کشمیر

اس حقیقت سے مفر ممکن نہیں ہے کہ پورے برصغیر میں کشمیر واحد وہ جگہ ہے، جہاں کم وبیش اڑھائی ہزار برس کی تحریری تاریخ کی روایت ملتی ہے لیکن اس کے باوجود یہ کہنا حق بجانب ہے کہ ابھی کشمیر کی مستند و مکمل تاریخ نہیں لکھی جاسکی ہے جس میں تمام ماخذات کھنگالنے کے بعد کشمیر کے تہذیبی اور تمدنی سفر کی نشاندہی ممکن ہوسکے ۔کلہن ، جونراج ،شری ور ،سید علی ماگرے ،خواجہ اعظم دیدہ مری وغیرہ اپنی جگہ اہم ہیں لیکن پھر بھی چھان پھٹک کر کے ایک مستند تاریخ مرتب کرنے کی اشد ضرورت ہے کیونکہ جو تاریخ ہمارے سنسکرت اور فارسی مورخین نے لکھی ہے ،وہ سبھی بنیادی ماخذات تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں ،شاید صورت حال ان کے موافق نہیں تھی ۔کلہن جیسا باوقار مورخ بھی بیشتر معاملات میں جانب داری کا شکار رہا ہے اور فارسی مورخین نے تاریخ کو اپنی عقیدت کا آئینہ بنایا ہے۔کسی نے کم یا کسی نے زیادہ مگر جانب داری سے کوئی نہیں بچ سکا ہے ۔اس کے برعکس کئی ایسے مورخین بھی سامنے آئے ہیں جن کا براہ راست کشمیر سے تعلق نہیں تھا لیکن تاریخ کے اسرار و موز میں دلچسپی ہونے کے باعث انہوں نے کشمیر کی تاریخ کا غائر مطالعہ کرنے کے بعد ایسے انکشافات کئے ہیں کہ جس سے کئی گتھیاں سلجھ جاتی ہیں۔

جدید دور میں تاریخ نویسی کے متعلق نظریات کسی حد تک تغیر پذیر ہو چکے ہیں، اب تاریخ بادشاہوں کے قصہ کہانیوں تک محدود نہیں رہی ہے بلکہ تاریخ اب کسی قوم کی تہذیبی اور اقتصادی صورت حال سمجھنے کے لئے آئینے کا کام کرتی ہے۔اسی لئے کہا جاتا ہے کہ کسی علاقے کی تاریخ مرتب کرتے وقت ملحق علاقوں کے بارے میں بھی کماحقہ معلومات ہونا لازمی ہے۔کسی بھی ملک کی تاریخ سمجھنے میں تہذیب وتمدن اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ساتھ ہی جغرافیہ کی اہمیت سے بھی انکار ممکن نہیں ہے ۔لوگوں کے مزاج، رہن سہن، کھان پان، عادات واطور کو پراون چڑھانے اور ذہنی طور وسعت بخشنے میں جغرافیہ کا بھی کلیدی کردار رہتا ہے۔یقیناً جب کسی قوم کی تاریخی بنیاد مضبوط ہو اس پر ہی پائیدار عمارت تعمیر ہو سکتی ہے۔پھر مورخین اسی تہذیبی وتمدنی تعمیر میں چار چاند لگاتے ہیں۔

ہر تہذیب قومی شعور کا آئینہ ہوتی ہے اور کوئی بھی تہذیب خود ساختہ نہیں ہوتی ہے بلکہ اس کو پروان چڑھانے میں دیگر تہذیبیں معاون ہوتی ہیں۔کیونکہ یہ ایک دوسرے میں سرایت کر چکی ہوتی ہیں کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں۔اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ جب انسان نے شعور کی منزلیں طے کیں تو ایک دوسرے سے متاثر ہوتے رہے۔کوئی بھی ترقی یافتہ تہذیب بند کمرے میں پروان نہیں چڑھی بلکہ تہذیبیں آپسی لین دین سے ہی روبہ ترقی ہوئیں۔چراغ سے چراغ جلتے رہے اور چاروں طرف روشنی پھیل گئی۔

کسی بھی قوم کی تہذیب پروان چڑھنے میں ہزاروں برس کا تاریخی سفر درکار ہوتا ہے اور ایک منفرد مزاج ومنہاج قائم کرنے میں بھی صدیاں صرف ہوتی ہیں۔جب کوئی تہذیب آزاد اور کھلی فضا کی بجائے حد بندی اور تعصب کا شکار ہوتی ہے تو سمجھ لینا چاہئے کہ تہذیب اب زوال پذیر ہونے کی ڈگر پر ہے۔یہ بات روزِ

روشن کی طرح عیاں ہے کہ تہذیبیں مشترکہ کوششوں سے ہی فکری ارتقاء کی جانب گامزن ہوتی ہیں۔

کئی لوگوں کا خیال ہے کہ اپنے تاریخی ماخذات دستیاب ہونے کے بعد دوسروں کی طرف نگاہیں اٹھانا چہ معنی دارد۔لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ جب ہم کشمیر کے مشترکہ تہذیب وتمدن کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس بات کا احساس شدومد سے ہوتا ہے کہ کشمیر کی تاریخ لامتناہی وسعت رکھتی ہے جس سے عقل دنگ رہ جاتی ہے ۔تہذیبی وراثت کا تنقیدی جائزہ لینا یہ نہیں ہے کہ جو مواد ہم تک پہنچا وہ ہمارا ہے اور جو ہماری منشا کے مطابق ہے وہی قابل مطالعہ ہے اور جو ہماری خواہش کے برعکس ہے اس سے آنکھیں چرائیں ۔حقیقت یہ ہے کہ کشمیر کا تہذیبی سفر ماضی سے جزولاینفک کے طور پر جڑا ہوا ہے، جہاں سے کئی دریاؤں، ندی نالوں، جھرنوں اور، موسمی نالوں کا پانی ایک سدابہار دریا کی مانند ہماری مشترکہ تہذیب کی آماجگاہ بن کر سب کو سیراب کرتا ہے۔اس تہذیبی معاشرے کی قدروقیمت کا اندازہ کرنا تبھی ممکن ہے، جب ہم سبھی ماخذات تک رسائی حاصل کرکے استفادہ کرنے کی جستجو میں منہمک ہوجائیں۔ مضمون کی اتنی طولانی تمہید باندھنا اس لئے بھی لازم تھا کہ آج کل مختلف ذرائع سے غلط فہمیوں کو پروان چڑھایا جاتا ہے۔کچھ محققین کا ماننا ہے کہ کشمیر کی تہذیب وتمدن کی تاریخ کی ابتدا تیرہویں صدی سے تسلیم کی جانی چاہئے جبکہ بعض مورخین کشمیر کی تمدنی وراثت کو خالص آریائی تہذیب کا حصہ مانتے ہیں۔دوسرے گرہوں کے نزدیک کشمیر ہی ہر چیز کا محوروآغاز ہے۔حقیقت یہ ہے کہ دنیا کی کوئی بھی تہذیب خالص نہیں ہوسکتی ہے اور خالص ہونے کا دعویٰ کرنا ہوائی قلعے تعمیر کرنے کے مترادف ہے۔

کشمیر کے تمدن کو وجود بخشنے میں ہندو دھرم کا اتنا ہی حصہ ہے جتنا بودھ دھرم کا ہے۔کشمیری تہذیب کو وسعت دینے میں اسلام نے بھی کلیدی رول ادا کیا ہے اور کہیں

کہیں اس میں ناگ پوجا کے اثرات بھی دکھائی دیتے ہیں،دراوڑ اور آسٹرک عناصر بھی اس کی خمیر میں موجود ہیں۔ یہاں تک کہ یونانی،منگول اور ایرانی اثرات کی نشاندہی کرنا صاحبِ فراست افراد کے لئے مشکل نہیں۔

تاریخ وقت کی روداد ہے۔وقت کبھی نہیں رکتا اور اسی لئے تاریخ کو بھی محدود دائرے میں نہیں سمیٹا جا سکتا ہے۔اگر بنیادی ماخذات کا گہرائی سے مطالعہ و مشاہدہ کئے بغیر کشمیر کی تہذیب پرکھنے کی کوشش کی جائے تو معاملات سمجھنے کی بجائے الجھتے ہی چلے جائیں گے۔افراتفری کا عالم برپا ہوگا اور ہمارے ذہنوں کے دریچے مقفل ہوں گے۔چند روایتیں،رسم و رواج اور توہمات جو ہمارے لاشعور کا حصہ بن چکے ہیں، بے معنی اور خوفناک خواب معلوم ہوں گے۔کشمیری پنڈتوں اور مسلمانوں کے ماضی کی کچھ رسمیں ایسی ہیں جو انہوں نے عقیدت بدلنے کے باوجود ترک نہیں کی۔ان رسموں کو کیسے سمجھنے کی کوشش کریں اگر ان کے سیاق و سباق کے بارے میں آگاہی نہ ہو۔

بودھ دھرم کشمیر میں شہنشاہ اشوک (تیسری صدی قبل مسیح) سے پہلے اور بڈشاہ کے زمانے تک ایک زندہ عقیدے کی طرح پھلتا پھولتا رہا۔سلطان حسن شاہ (پندرہویں صدی) کے عہد میں ایک بودھ خانقاہ بجبہاڑہ میں تعمیر کی گئی ،جس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں بھی بودھ دھرم کو ماننے والے کشمیر میں موجود تھے۔چودھویں صدی تک کشمیر کے بودھ پرچارک وسطی ایشیا اور چین تبلیغ کے لئے جاتے تھے۔یہ بات قابل ذکر ہے کہ کشمیر میں ورود اسلام کے بعد بھی بودھ دھرم کے ماننے والے یہاں بود و باش کرتے تھے اور سماج میں ایک رتبہ بھی رکھتے تھے۔کشمیر میں بودھ دھرم کے روبہ زوال ہونے کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ ہندو دھرم کے نئے سرے سے پھیلنے کی وجہ سے بودھ دھرم کے ماننے والے ناپید ہوگئے۔کلہن کی راج ترنگنی اس

بات کی گواہی دیتی ہے کہ کشمیر میں ہندو دھرم کے پیروکاروں کے ساتھ ساتھ بودھ دھرم کے عقیدت مند بھی موجود تھے۔ایک وقت ایسا بھی تھا کہ کشمیر میں مہایان بودھ دھرم کو وہی رتبہ حاصل تھا جیسے متھرا میں ''ہین یان'' کو حاصل تھا۔جس کی وجہ سے کشمیر بعض بودھ عالموں ،مورخوں اور سیاحوں کے لئے خاص اہمیت کا حامل تھا۔یہی وجہ ہے کہ ہمیں کشمیر کی تہذیب وتاریخ کے متعلق ایسی نادرونایاب معلومات دستیاب ہوتی ہیں جن کا عشرعشیر بھی مقامی مورخوں کے یہاں نہیں ملتی ہے۔

بودھ مورخ تارا ناتھ کی بودھ تاریخ میں کشمیر کے متعلق ایسی معلومات ملتی ہیں جن کو پڑھ کر کئی گھتیاں سلجھ جاتی ہیں۔تارا ناتھ کا اصلی نام کن۔سن۔جنگ ہے اور 1575 میں پیدا ہوئے۔ہندوستان میں بودھ دھرم کی تاریخ انہوں نے 1608ء میں تحریر کی۔بذات خود وہ جونانگ فرقہ کے بھکشو تھے۔تارا ناتھ کی اس کتاب میں کشمیر کے متعلق بہت مواد حوالوں کے ساتھ ملتا ہے۔یہ حوالے اس لئے بھی اہمیت کے حامل ہیں کہ ان کے بارے میں دوسری کتابوں میں کچھ نہیں ملتا۔ان کے تاریخی شعور کے متعلق ڈبلیو۔ایل۔ہیلے لکھتے ہیں :

> ''تارا ناتھ باقاعدگی کے ساتھ بنیادی ماخذات کے حوالے فراہم کرتے ہیں اور اپنے تاریخی شعور کا پتہ دیتے ہیں ،جس کا مشرقی مورخین میں فقدان ہے۔اسی لئے ان کے درج کردہ واقعات تاریخی اعتبار سے مستند ہیں اور ان کی یادداشت میں تاریخ کے کئی گوہر نایاب پوشیدہ ہیں جن کے بارے میں دوسرے محققین بے خبر ہیں۔ہیون سانگ کے بعد ان کا تاریخی مواد معیاری حیثیت رکھتا ہے ورنہ ہندوستان کے متعلق کئی ایسے گوشے منظر عام پر نہیں آتے جنہیں بعض محققین نے اندھیرے میں ہی رکھا تھا۔''

کشمیر کے متعلق بھی یہ کہنا حق بجانب ہے کہ تارا ناتھ کی بدولت ہمیں کشمیر کی تاریخ سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔ کشمیر میں بودھ دھرم کے متعلق تارا ناتھ لکھتے ہیں:

''جب راجہ فوت ہوا تو اس کا بیٹا سدھا نو تخت پر براجمان ہوا اور ناموار ارہٹ مدھیانتک، جو اجات شترو کے عہد میں اشوک سے پہلے تھا، کے ذریعہ کشمیر میں بودھ دھرم کا دائرہ وسیع ہو گیا۔ مدھیانتک بالا فطری طاقت کی بدولت کشمیر پہنچا اور ایک جھیل کے قریب بسیرا کیا جہاں ناگ رہتے تھے۔ اس سے ناگ راجہ ''آوڈشت'' اور اس کے حواریوں کو شدید غصہ آیا اور موسلا دھار بارش ہوئی لیکن اس بارش سے مدھیانتک کو ذرا برابر بھی فرق نہیں پڑا۔ حالانکہ بارش کے قطرے پھولوں کی مانند خوشبو بکھیرنے لگے۔ اس صورت حال کو دیکھ کر ناگ راج نے مدھیانتک کے سامنے ہتھیار ڈال دیئے اور درخواست کرتے ہوئے پوچھا کہ آپ کیا چاہتے ہیں؟

جب ارہٹ (مدھیانتک) نے ایک زمین کے ٹکڑے کی فرمائش کی تو ناگ راج نے سوال کیا ''کتنا بڑا؟''۔ قابل تعظیم ارہٹ نے جواب دیتے ہوئے کہا؛

''زمین کا اتنا بڑا ٹکڑا، جس پر میں دوزانو بیٹھ سکوں''۔ ارہٹ کا مانگنا قبول ہوا۔ مدھیانتک نے بالا فطری طاقت کا استعمال کرتے ہوئے کشمیر کے شش جہات کو دوزانو میں سمیٹا۔ ناگ راج نے تجسس میں کہا ''مہاراج آپ کئی اطراف کو سمیٹے ہوئے ہیں''۔ یہ جگہ پہلے ہی تتھا گت نے عبادت کے لئے مخصوص رکھی تھی۔ اس نیت سے کہ دان کرنے والے، بکھشا کرنے والے، برہمن اور گھر والے، ان سب کو یہی بسانا ہے

''۔اس کے بعد مدھیانتک پانچ سو ارہٹ لے کر کشمیر کی طرف گامزن ہوا اور ساتھ ہی ہزاروں برہمن مع عیال، جو قابل بھروسہ تھے اور وارانسی طرز فکر کے ماننے والے تھے، ان کو بھی کشمیر مدعو کیا۔ اس کے بعد آہستہ آہستہ مختلف علاقوں سے لوگوں نے کشمیر کی طرف ہجرت کی، جب تک مدھیانتک زندہ تھے اس وقت تک کشمیر میں بڑے شہر و دیہات اور شاہی محل کئی وہاروں کی زنیت سے آباد تھے۔ مدھیانتک نے اپنی بالافطری طاقت سے گاندھارا کی سحر کاری سے ناگ قوم کے مقتدر شخصیات کو مبہوت کر دیا۔ انہوں نے زعفران کو کشمیر میں کاشت کرنے کی ترغیب دی تا کہ یہاں کے مقامی شندوں کو اقتصادی طور پر تقویت مل سکے۔ اس کے بعد پورے کشمیر میں رہنے والوں کو بیس سال تک بودھ دھرم کی تعلیمات سے سرفراز کیا۔''

کشمیر میں بودھ دھرم کے متعلق مذکورہ بالا بیان اور زعفران کو کشمیر تک پہنچانے کا تذکرہ تبّتی ''ونے'' میں بھی ملتا ہے۔ لیکن وہاں ناگ راج کا نام ''ہولن۔تا'' ملتا ہے جبکہ مہاومش میں ناگ راج کو ''آراوا'' درج کیا گیا ہے۔ ہیون سانگ نے بھی تارا ناتھ سے قبل ارہٹ اور ناگوں کے قصے کو اپنے سفرنامے میں جگہ دی ہے لیکن ہیون سانگ نے یہ قصہ بہت ہی مختصر بیان کیا ہے۔ یہاں پر ایک بات کا تذکرہ کرنا لازمی ہے کہ ہیون سانگ نے کشمیر کا نام ''کیشی۔می'' تحریر کیا ہے، جس سے بعض لوگوں کو ''کپن اور کیشی۔می'' سمجھنے میں مغالطہ ہو جاتا ہے۔

اصل میں واقعہ یوں ہے کہ چوتھی صدی عیسوی میں چینی محققین کشمیر کو ''کپن'' لکھتے تھے اور اس کے بعد انہوں نے ''کیشی۔می'' لکھنا شروع کیا۔ لہٰذا جہاں بھی چینی تاریخ میں چوتھی صدی عیسوی قبل کپن یا کوئی چینی حوالہ ملتا ہے اس کا براہ راست

تعلق کشمیر سے ہے۔ تارانا تھ کا بیان کئی بنیادی نکات کی نشاندہی کرتا ہے، جن کے متعلق اکثر و بیشتر تاریخ خاموش ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ کشمیر میں بودھ دھرم کی ترویج میں مدھیانتک نے کلیدی رول ادا کیا ہے اور بعد میں کنشک کے عہد میں بودھ دھرم نے عروج کی منزلیں طے کی۔ مدھیانتک کا شمار مشہور موریا بادشاہ راج اجات شترو کے معاصرین میں ہوتا ہے، جو چھٹی صدی قبل مسیح میں شمالی ہندوستان کا راجہ رہا ہے۔ جبکہ مدھیانتک اجات شترو کے شہزادے کے دور میں کشمیر کا رخ کرتے ہیں اور یہاں بیس سال رہ کر بودھ دھرم کی ترویج میں مصروف رہے۔ لہٰذا مدھیانتک کشمیر میں چھٹی صدی قبل مسیح کے وسط میں کشمیر وارد ہوا ہوگا۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ بودھ دھرم کشمیر میں راجہ اشوک سے پہلے دوصدی پہنچا تھا یعنی گوتم بدھ کے نروان کے بعد ہی بودھ دھرم کشمیر میں پہنچ چکا تھا۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ شمالی ہندوستان کے لوگوں نے اسی زمانے میں کشمیر کا رخ کیا اور بعد میں بھی جوق درجوق لوگ کشمیر وارد ہوتے رہے۔ جبکہ گوپاراج کے دور میں بھی ایک بڑی تعداد برہمنوں کی کشمیر پہنچی اور راجہ نے انہیں گپکار میں جاگیریں عطا کی۔ اسی طرز پر گاندھار کے برہمنوں کو بجبہاڑہ میں آباد کیا گیا۔ دوسرا ایک اہم نکتہ یہ بھی ابھرتا ہے کہ چھٹی صدی قبل مسیح گاندھارا میں ناگ قوم کما حقہ اپنا وجود رکھتی تھی جبکہ کشمیر میں اُس وقت ناگ مت ایک زندہ حقیقت رکھتی تھی۔ بدھ مت کی ترویج کے لئے مدھیانتک کا کشمیر سے گاندھارا کا سفر اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ اس زمانے میں کشمیریوں کا گاندھارا تک براہ راست تعلق تھا، اس بیان کی تقویت گاندھارا کے جاتک قصوں سے بھی ملتی ہے اور اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ چھٹی صدی قبل مسیح میں گاندھارا کشمیر کے قلمرو کا حصہ رہا ہے۔ یہ بات بھی اہمیت کی حامل ہے کہ قدیم زمانے میں بھی کشمیر میں قصبہ جات اور دیہات آباد تھے جس سے ہمیں تعمیر سازی کے فن کے متعلق بھی آگاہی ہوتی ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جن باتوں کے بارے میں بارہویں صدی میں کلہن کو معلومات میسر نہیں ہوئیں، وہ باتیں تارا ناتھ کو کہاں سے معلوم ہوئیں۔ حقیقت یہی ہے کہ کلہن نے بودھ ماخذات کا استفادہ نہیں کیا ہے۔ اسی لئے کلہن کی راج ترنگی کا غائر مطالعہ کرنے کے بعد بھی کشمیر میں بودھ دھرم کے متعلق تفصیلات نہیں ملتی ہیں۔ مہاوامش میں درج ہے کہ انورادھا پورم لنکا میں جب بودھ وہار کی افتتاحی رسم انجام دی گئی، اس وقت زائرین کی بڑی جماعت کشمیر سے تشریف لائی تھی۔ چوتھی صدی میں ''گن ورمن'' نے بادشاہت ترک کر کے جاوا سماٹرا اور لنکا میں بودھ دھرم کی تبلیغ میں اپنی زندگی وقف کر دی اور بعد میں پگوڑا طرزِ تعمیر کو کشمیر میں متعارف کرایا۔ کمار جیو جیسا قد آور بودھ عالم کشمیر میں پراون چڑھا۔ تبت، وسط ایشیا اور چین تک مہایان بودھ دھرم کی تعلیمات پہنچانے میں کشمیریوں نے کلیدی رول ادا کیا ہے، لیکن شومئی قسمت راج ترنگی میں اس نوعیت کی معلومات سرے سے ہی مفقود ہیں، جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ کلہن نے بودھ دھرم کے متعلق جانب داری سے کام لیا ہے۔ کشمیر میں راجہ میگوا ہن (پانچویں صدی) کے بعد ہی بودھ دھرم زوال پذیر ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے کئی بودھ عالم کتابوں سمیت تبت اور وسط ایشیا کی جانب ہجرت کرنے پر مجبور ہو گئے۔ چنانچہ کشمیر میں بودھ دھرم کے متعلق تفصیلی معلومات چینی تاریخ اور تبتی کتابوں میں ملتی ہیں۔ ان دونوں بنیادی ماخذات تک تارا ناتھ کو رسائی حاصل تھی اور یہ مقتضائے حال بھی تھا کہ وہ بودھ دھرم کے متعلق زیادہ سے زیادہ تفصیلات بہم کرتا تا کہ اپنے عقیدے کی تسلی بخش ترسیل دوسروں تک پہنچانے میں یک گونہ طمانیت محسوس کرتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ کشمیر کی تاریخ و تہذیب کے متعلق چینی کتابوں میں درج تفصیلات سے کئی تاریخی گتھیاں سلجھ سکتی ہیں۔

تارا ناتھ کی تحریر کردہ تاریخ میں ایک اہم حوالہ بودھ کانفرنس کے متعلق ملتا

ہے جو کنشک کے زمانے میں منعقد ہوئی۔وہ لکھتے ہیں:

''وبھاشا کی یادیں قلیل مدت کے بعد ہی بودھ شاستروں کی تیسری کونسل کی زینت بنی، جو کنڈل ون میں منعقد ہوئی۔کنڈل ون یا تو کشمیر میں ہے یا جالندھر میں واقع ہے۔یہ کونسل بہر حال راجہ کنشک کے دور میں منعقد ہوئی جو دونوں علاقوں کا راجہ تھا اور مہاتما بدھ کے بعد قریباً چارسوسال موجود تھا۔''

تارا ناتھ سے پہلے تیسری بودھ کونسل (۱) کا تذکرہ ہیون سانگ نے بھی کیا ہے اور انہوں نے عیاں طور پر اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ یہ کونسل کنشک کے عہد میں کشمیر میں منعقد ہوئی ہے اور اس کونسل میں جو فیصلے ہوئے انہیں تابنے کی تختیوں پر کندہ کیا گیا۔تابنے کی یہ تختیاں ایک وہار میں دفن کی گئیں۔راجہ کنشک نے یکھش قوم کے بہادروں کو یہ حکم صادر کیا کہ وہ ان تختیوں کی حفاظت پر معمور رہیں تاکہ کوئی انہیں کشمیر سے باہر نہ لے جاسکے۔ہیون سانگ نے جو کچھ کشمیر کے حوالے سے تحریر کیا، اسے ان کے یہاں دو سال رہنے کی دلیل فراہم ہوتی ہے۔تب تک یہاں سینہ بہ سینہ علمی روایت مروج تھی۔کیونکہ ساتویں صدی میں کشمیر میں بودھ پنڈت رہتے تھے اور ان ہی کے پاس ہیون سانگ نے زانوئے تلمذ تہہ کر کے گیان حاصل کیا۔تارا ناتھ اصل میں ہیون سانگ کی خدمات سے بے خبر رہا ہے، جس کی وجہ سے تارا ناتھ مغالطے کا شکار ہوا ہے لیکن وہ بھی اس بات کی دلیل فراہم کرتا ہے کہ کونسل کشمیر میں ہی منعقد ہوئی ہے۔اگر چہ اسے خود اس بات کا اعتماد نہیں ہے لیکن تبت میں یہ بات مروج تھی کہ کانفرنس کشمیر یا گاندھارا میں منعقد ہوئی ہے، جس کے لئے ہیون سانگ کا بیان کافی وزنی معلوم ہوتا ہے۔ہیون سانگ کے بیان کی تصدیق واسوبندو کے شجرہ نسب سے بھی ہوتی ہے۔واسوبندو کا شجرہ نسب (88-557ء) کے درمیان چن۔یی۔ٹین

نے تحریر کیا ہے۔اس اعتبار سے ہیون سانگ کا زمانہ برتری حاصل کرتا ہے۔کشمیر میں چتر کاری (مصوری) کا کیا ماضی رہا ہے،اس بارے میں سارے مقامی مورخین خاموش ہیں جبکہ بودھ اور ہندو اثر کے تحت یقیناً کشمیر میں چتر کاری کا ایک اہم مقام رہا ہوگا۔اس کا عمل دخل براہ راست رسم ورواج سے ہے،چنانچہ ابھی بھی ہمیں چتر کاری کی روایت ویگ اور ہارمنڈل کی صورت میں ملتی ہے۔شرادھ دکھانے کے موقع پر ابھی بھی منڈل چھوڑا جاتا ہے۔ان ساری چیزوں سے ایک درخشندہ ماضی کی روایات کے روبہ زوال ہونے کا عندیہ ملتا ہے۔چنانچہ تاراناتھ وہ واحد مورخ ہیں جنہوں نے کشمیر کی چتر کاری کے متعلق کچھ حقیقتیں سامنے لائی ہیں:

''اس کے بعد بودھ پکھس راجہ کے دور میں ایک مجسمہ ساز اور چتر کار کے کارنامے صحیح معنوں میں قابل تعریف ہونے کے ساتھ قابل تقلید بھی تھے۔اس کے فن پاروں سے دیوتاؤں کے شاہ کاروں کی عکاسی ہوتی تھی۔اس کے حد سے بھی زیادہ شاگرد تھے۔اس لئے کہ اس کا جنم مگدھ میں ہوا تھا اور اس کے پیروکاروں اور چتر کاورں کو مگدھ کے مصور کے طور پر جانا جاتا تھا۔راز شیلا کے دور میں ایک نہایت ہی ہنرمند چتر کار موجود تھا،جس نے ایسی نادرونایاب شاہ کار تصویریں بنائیں جن میں کھش قوم کی عکاسی ہوتی تھی۔جنہوں نے اس کی پیروی کی انہیں قدیم مغربی سکول کے نام سے موسوم کیا گیا۔راجہ پال کے عہد میں ویریندرس شمالی بنگال میں واقع تھا۔دیمن نامی ایک ماہر چتر کار اور اس کا بیٹا تپول تھا ،ان دونوں نے مجسمہ سازی اور چتر کاری کے ایسے شاہ کار بنائے،جن کی مشابہت ناگ چتر کاروں کے کارناموں سے کی جاسکتی تھی۔باپ بیٹا دونوں نے الگ الگ سکولوں کی بنیاد ڈالی۔بیٹا چونکہ بنگال میں رہتا تھا

اس لئے جو دیوؤں کے مجسمے ان کے شاگردوں نے بنائے انہیں مشرقی طرز کے دیوتا کہا گیا اور جبکہ ان مجسمہ سازوں کا تعلق کسی بھی علاقے سے ہوتا تھا۔ چتر کاری میں باپ کے نقش قدم پر چلنے والوں کو مشرقی سکول کا نام دیا گیا۔ بیٹے کے بیشتر شاگرد مگدھ سے تعلق رکھتے تھے اس لئے انہیں مدھیہ پردیش کے چتر کاروں کا سکول کہا گیا۔ اس طرح نیپال میں ابتدائی طرز کے نمونے مغربی سکول سے مشابہت رکھتے تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ نیپال میں ایک خاص اسلوب پروان چڑھنے لگا، جو چتر کاری میں مشرقی طرز کی تقلید کرتا تھا۔ آخری دور کے چتر کاروں کی کوئی خاص خوبی نہیں ہے۔ کشمیر میں بھی ماضی کے دور میں مدھیہ پردیش کے قدیم مغربی سکول کے پیروکار موجود تھے۔ بعد میں ایک شخص ،جس کا نام ہسوراج تھا، اس نے مجسمہ سازی اور چتر کاری میں ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی ،جس کو اب کشمیری اسلوب کہا جاتا ہے۔ بدھ مت جہاں جہاں پروان چڑھا ،قابل اور ہنرمند چتر کار اپنے فن کا مظاہرہ کرنے میں کوشاں رہے۔''

ایک زمانے میں بودھ دھرم کشمیر میں عروج پر تھا لیکن شومئی قسمت کوئی بھی چتر کاری کا نمونہ محفوظ نہ رہ سکا۔ میری حقیر رائے کے مطابق چودہویں صدی کے بعد کشمیریوں نے پوری تخلیقی صلاحیت مخصوص تاریخی صورت حال کے پیش نظر ''ہنڈی کرافٹس'' میں صرف کی اور پوری دنیا میں نام کمایا۔ جو فن وہ پہلے پتھروں اور پتوں پر نقش ونگار کر کے کرتے تھے، وہی فن انہوں نے گلکاری اور دیگر چیزوں پر استعمال کیا۔

تارا ناتھ کشمیر پر مہا سما تا نام کے ایک ترک بادشاہ کی حکمرانی کا بھی تذکرہ کرتا ہے، جس نے کشمیر، ترکستان، غزنی اور دیگر علاقے فتح کئے۔ وہ ترپٹکا کا عقیدت

مندر تھا۔اس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ لفظ ''ترشک'' ہر زمانے میں ایک ہی معنوں میں استعمال نہیں ہوا ہے اور لفظ ''ترشک'' کا کسی عقیدے سے تعلق نہیں تھا ۔تاراناتھ اس بات کی گواہی بھی دیتا ہے کہ جب ہرش دیو کشمیر کا راجہ تھا،اس وقت بنگال کا راجہ گوپال تھا،جس نے مگدھ اور نالندہ میں مندر تعمیر کئے۔

تاراناتھ کشمیر کی تاریخ کے متعلق کئی دلچسپ معلومات بہم کرتے ہیں،جن پر غور وفکر کرنے کی ضرورت ہے۔کشمیر کی تاریخ پر قلم اٹھانے سے پہلے ہمیں اپنے ہمسایہ علاقوں کی تاریخ کا بھی غائر مطالعہ کرنا چاہئے تا کہ ہر ایک موضوع کی بابت بات کرنے کی گنجائش پیدا ہو سکے۔تاریخ کوئی صحرا نہیں بلکہ یہ ایک پھولوں کا چمن ہے ،جس میں سیر کرنے والوں کی ضرورت ہے۔اب یہ دیکھنا ہے کہ وقت کس کس کو اس چمن میں لطف اندوز ہونے کا موقع فراہم کرتا ہے۔

☆☆☆

(ا) یہ چوتھی کونسل کا تذکرہ ہو رہا ہے کیونکہ اشوک کے دور میں بھی ایک بودھ کونسل منعقد ہوئی ہے لیکن مہایان اس کو کونسل نہیں مانتے ہیں۔

☆☆☆

کتابیات:

1.Taranath's History of Buddhism in India : Indian Andtiquary ,April ,1875,Dec1875

2.Ancient India : R.C .Majumdar

3.Jatak Tales .

4.Indian Historical Quarterly :N.N Law IV.V

5.Kalhan's Rajatarangini: M.A.Stein

6.Vassileaf's Buddhism.Indian Antiquary May1875

7.Indian Pandits inthe land of Snow: S.S.Chander Dass

☆☆☆

☆......ارجن دیو مجبورؔ
مترجم: محمد سلیم سالکؔ

کشمیر اور چین کے مابین تمدنی رشتے

سینٹرل ایشیا میں کشمیر اور چین کے تمدنی رشتے اتنے پائیدار اور وسیع رہے ہیں کہ جب ہم ان رشتوں کو کھنگالنے کی سعی کرتے ہیں تو عقل دھنگ رہ جاتی ہے۔ ان رشتوں میں مذہبی، تجارتی، سماجی اور سیاسی اثرات نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ زندگی کے ان شعبہ جات کا مطالعہ کرنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ کشمیری جس میدان کا انتخاب کرتے ہیں، کامیابی ان کے قدم چومتی ہے، اس میں خصوصی طور پر علمی اور ادبی معاملات سرفہرست ہیں۔لیکن اس بات کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ ابھی ہم تحقیق کے شعبے میں بہت پیچھے ہیں۔اگرچہ کلہن نے راج ترنگنی میں کشمیر کے قدیم زمانے کے متعلق بیشتر اشارے کئے ہیں لیکن ابھی ان اشاروں کو تحقیق کی کسوٹی پر پرکھنے ضرورت ہے۔حقیقت میں ہم پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ ہم اپنے تمدنی اور تاریخی سرمائے کی چھان پھٹک کریں تا کہ غیر ممالک کے معتبر اور مستند مورخین کے سامنے شرمندہ نہ ہوں۔مثال کے طور پر میں ایک کتاب کا تذکرہ کرنا چاہتا ہوں، جسے ایک نہایت ہی معتبر فرانسیسی ادیب جین ناڈو(JEAN NAUDON) نے ''Budhists of Kashmir'' کے عنوان سے تحریر کیا ہے ۔اس کتاب کا انگریزی ترجمہ 1980 میں شائع ہوا ہے۔اس کتاب میں کشمیر اور سینٹر

ل ایشیا کے مابین رشتوں میں کشمیری بودھ عالموں، محققوں، بکھشوؤں اور ترجمہ کاروں کی معلومات کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ قاری حیرت میں پڑ جاتا ہے۔جین ناڈو نے یہ کتاب لکھتے ہوئے خون جگر صرف کیا ہے۔انہوں نے ہندوستان، کشمیر، تبت، نیپال اور چین کے بودھ دھرم کے بنیادی ماخذات تک رسائی حاصل کر کے نادر و نایاب معلومات کا ایک خزانہ بازیافت کیا ہے اور ساتھ ہی ان غیر معروف عالموں اور حکیموں کو منظر عام لایا ہے جن کے متعلق بہت کم معلومات میسر ہیں۔اس کتاب کی خاص بات یہ ہے کہ موصوف نے مواد کا باریک بینی سے جائزہ لینے کے بعد ایک ایک بودھ عالم کے کوائف ترتیب دیتے ہوئے زمانے کا صحیح تعین کیا ہے۔جے۔ناڈو کی مثال دینے کی ضرورت اس لئے درپیش آئی کہ ہم لوگ غیر سنجیدگی کے ساتھ تحقیقی موشگافیاں کرتے ہیں۔بہر کیف جین ناڈو صاحب کا تذکرہ اپنی جگہ پر آئے گا۔

مذہبی رشتے:

بودھ مذہب دنیا کا ایک ایسا مذہب ہے جو اپنی جائے پیدائش کی بجائے چین، جاپان، سماٹرا، افغانستان، نیپال، تبت، کوریا، برما جیسے دیگر ممالک میں زیادہ مقبول ہوا۔یہ حقیقت روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ پہلے پہل بودھ مذہب میں ان عام لوگوں نے شمولیت اختیار کی، جو برہمن مذہب کے رسم و رواج سے تنگ آ گئے تھے۔ پھر آہستہ آہستہ بودھ مذہب کے پیغام نے لوگوں نے اندر جینے کا حوصلہ پیدا کیا اور یہی وجہ ہے کہ ہندوستان اور دیگر ممالک کے عام لوگ کئی وجوہات کی بنیاد پر تنگ آنے کے بعد بودھ مذہب میں شامل ہوتے گئے اور اس طرح بودھ مذہب مقبولیت کے مراحل طے کرتا رہا۔جب اس مذہب کی بنیادی تعلیمات کو عام کیا گیا تو بودھ مذہب نے عالمی حیثیت کی شہرت حاصل کی۔

کشمیر آج سے پہلے قریباً اٹھارہ سو سال بودھ مذہب کی آماجگاہ رہا ہے۔

کشمیر میں بودھ مذہب کس نے اور کب لایا، اس کے بارے میں ابھی یقین کے ساتھ کچھ کہا نہیں جا سکتا ہے[1] لیکن اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہوگا کہ جب سے بودھ مذہب کا آغاز ہوا ہے اور بارہویں صدی تک آتے آتے یہ مذہب کشمیر کے کونے کونے تک پہنچ گیا تھا۔ ساتھ ہی یہ بھی باور کیا جاتا ہے کہ بودھ مذہب کشمیر سے ہی چین جیسے دور دراز ملک تک پہنچا ہے۔ یہ بات دلچسپ اور حیران کرنے والی ہے کہ اس زمانے میں کشمیر سے چین تک کے راستے بہت ہی خطرناک اور جان لیوا ہوتے تھے لیکن پھر بھی بودھ مذہب کے چاہنے والوں نے اپنی جان کی بازی لگاتے ہوئے سرخروئی حاصل کی۔ یہ بات فرانسیسی محقق جین ناڈو کو بہت کھٹکتی ہے کہ کلہن نے ایک بھی ایسے بودھ عالم اور بکھشو کا تذکرہ تک نہیں کیا ہے جو اپنی قابلیت کے دم پر بودھ مذہب کی شان رہے ہیں۔ اس دور میں سروستو دیا (Sarvastivada) کا فلسفہ زوروں پر تھا۔ میں ذاتی طور پر جین ناڈو کی تائید کرتے ہوئے کہنا چاہوں گا کہ زانہ پور کے گاؤں میں، جو سرینگر سے چوالیس میل دور ہے، آج سے قریباً پندرہ سال قبل کالے سنگ مرمر کی ایک بدھ مورتی بازیافت ہوئی جو ایک فٹ لمبی تھی اور ساتھ ہی ''مدرا'' کاریگری کا بھی ایک نادر نمونہ تھی۔ یہ مورتی آج بھی لال منڈی کے عجائب گھر میں موجود ہے اور اس کی خاص بات یہ ہے کہ مورتی کے ایک طرف بودھ وہار کی ایک شکل کنندہ ہے۔ اس سے یہ بات مترشح ہوتی ہے کہ بودھ مذہب کشمیر کے دور دراز علاقوں تک پہنچا تھا۔

کشمیر سے جو بودھ بکھشو چین گئے ہیں ان کی ایک طویل فہرست موجود ہے، جو قابل تحقیق ہے۔ شری بامزے کے مطابق جو بودھ عالم کشمیر سے چین گئے اور بودھ مذہب کا پرچار کیا ان میں کمار جیو، وِمل آکھش، سنگ بوتی، گوتم سنگھ، پنیہ ترت، دھرم ویاس، بدھ ویاس، رتن چنتا، ٹی این۔ سی ٹسائی اور مولوشی کے نام قابل ذکر ہیں۔

اگر ایک ایک کر کے ان متذکرہ بودھ بکھشوؤں کی خدمات کا جائزہ لیا جائے تو مقالہ طوالت کی نذر ہو جائے گا۔ البتہ اس میں دورائے نہیں ہے کہ ان کشمیری بودھ عالم نے مغربی، مشرقی، شمالی اور جنوبی چین کے شہر و دیہات تک ''مہایان بودھ دھرم'' کا پرچار کیا۔ کئی بودھ فلسفہ کی کتابوں کا ترجمہ چینی زبان میں کیا گیا جو سنسکرت میں لکھی گئی تھیں اور ساتھ ہی جو کتابیں بودھ دھرم کے متعلق چینی زبان میں لکھی گئی تھیں ان کو سنسکرت روپ میں پیش کیا۔ یہ تبادلہ کا مرحلہ آسان نہیں تھا بلکہ اس میں ان کو بہت سے دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا اور اس میں کئی دہائیاں صرف ہو گئیں۔ جو بودھ بکھشو چین میں بہت مشہور ہوئے، ان کے نام پر چین میں خانقاہیں اور درس گاہیں تعمیر ہوئیں۔

مثال سمجھنے کے لئے ''گن ورمن'' کے بارے میں بات کرتے ہیں۔ یہ ایک کشمیری بودھ عالم تھا اور اس نے پہلے ''جاوا'' میں پرچار کرنا شروع کیا۔ بودھ پرچار کرنے کے دوران جب ان کی شہرت کا ڈھنکا چین کے شہنشاہ تک پہنچا، تو شہنشاہ نے ایک خصوصی قاصد بھیج کر انہیں چین آنے کی درخواست کی۔ اس طرح ''گن ورمن'' بودھ تعلیمات کا پرچار کرتے ہوئے 431ء نانکنگ پہنچے اور چین کے شہنشاہ نے خود کشمیری بودھ عالم ''گن ورمن'' کا استقبال کیا۔ شہنشاہ نے ''جت ہار'' کے نام سے ایک شاندار خانقاہ تعمیر کروائی لیکن شومئی قسمت ''گن ورمن'' صرف ایک سال تک ہی زندہ رہے۔ اس ایک سال میں ''گن ورمن'' نے بودھ تعلیمات کے متعلق چودہ کتابیں تحریر یا ترجمہ کیں۔ اس واقعہ سے یہ بات مترشح ہوتی ہے کہ کشمیری بودھ بکھشوؤں اور عالموں کی چین میں کتنی قدر و منزلت تھی۔ اس دور میں ترجمہ نگاروں نے قابل تعریف کام انجام دیا۔ گیارہویں اور بارہویں صدی کے شروع میں 29 نامور مترجمین کا تذکرہ ملتا ہے، ان 29 نامور مترجمین میں 14 کا تعلق کشمیر سے تھا، جن

کے اسمائے گرامی جین۔ناڈو نے اس طرح درج کئے ہیں:

1۔النکارکلش ،2۔کنک ورمن ،3۔کمارشری ،4۔جیانند،5۔گیان شری ، 6۔تلک کلش ،7۔پراہت ،8۔بھےوراج ،9۔منورتھ ،10۔مہاجن ،11۔مہاسمتی ، 12۔ونایک ،13۔سجن ،14۔سک سجن

کشمیر میں چینی بودھ راہب ، عالم ،ترجمہ کار اور بکھشو اس لئے وارد ہوتے تھے کیونکہ اس دور میں کشمیر بودھ تعلیمات کا ایک بڑا مرکز تصور کیا جاتا تھا۔ یہاں کئی ایسے بودھ وہار اور خانقاہیں موجود تھیں جن کو دیکھنے کے لئے دور دراز سے لوگ آتے تھے۔ بودھ دھرم کی تشہیر میں ہندوستان اور کشمیر کے حکمرانوں کا ایک کلیدی رول رہا ہے۔ ان حکمرانوں میں ہندوستان کے مہاراجہ اشوک سرفہرست تھے، جو''کالنگا'' کی لڑائی سے دلبرداشتہ ہوکر''بودھ دھرم'' کی آغوش میں پناہ گزیں ہوگئے اور اس طرح بودھ مذہب کشمیر، تبت اور چین کی سرحدوں کو پھلانگتے ہوئے دور دراز علاقوں تک پہنچ گیا۔ مہاراجہ اشوک نے بودھ بکھشوؤں کے انتظام وانصرام کے لئے کئی وہار اور خانقاہیں تعمیر کروائیں۔مہاراجہ اشوک کے بعد 120ء سے 162ء تک کشمیر میں''کشان دور'' شروع ہوتا ہے جس نے کشمیر اور چین کے تمدنی اور مذہبی رشتوں کو استوار کرنے میں ایک کلیدی رول ادا کیا۔

کشان دور:

شمال مغربی چین میں ایک''یوشے''(Yuezhi) نام کا ایک قبیلہ رہتا تھا[۲]، جنہیں ترکی خانہ بدوش قبائل کی مداخلت سے ہجرت کرنا پڑتی ہے۔''یوشے'' قبیلہ کے لوگ اپنی بقا کی خاطر مغرب کی طرف رخ کرتے ہیں اور''ساکا'' کی سرحدوں پر قبضہ جمالیتے ہیں۔آخر کار''یوشے'' قبیلہ کی پانچ شاخیں ہوتی ہیں اور ان ہی پانچ شاخوں میں مشہور ومعروف شاخ''کشان'' ہے۔''کشان'' قبیلہ نے اپنی وسعت

کے لئے ہندوستان کے شمال مغربی سرحدی علاقوں پر قبضہ کیا۔

کشان دور کے نامور بادشاہ ''کنشک'' سے پہلے کیفشس چین کے بادشاہ کوخراج دیتے تھے لیکن ''کنشک'' نے اپنے پیش رو بادشاہ کی روایت کا انحراف کرتے ہوئے چین کے بادشاہ کو شکست دی اور یوں کاشغر، یارقند اور ختن کے علاقے فتح کئے ۔اس کے فوراً بعد ''کنشک'' نے کشمیر کو فتح کر کے پنجاب، اپر سندھ اور پاٹلی پتر (مگدھ) تک اپنی قلمرو کو پھیلایا۔ ''کنشک'' کی سلطنت کی راج دھانی ''پشاور'' تھی۔

''کنشک'' پارسی، یونانی اور ہندو دیوتاؤں ''آفتاب، آگ اور شو'' کا پیروکار تھا لیکن آخر کار وہ ''اشوگھوش'' سے متاثر ہو کر بدھ مذہب اختیار کرتا ہے۔ اشوگھوش کو کنشک نے ''پاٹلی پتر'' سے ساتھ لایا تھا۔اس کے بعد کنشک مہاراجہ اشوک کی طرح چین، تبت اور وسطی ایشیا کی طرف بودھ عالموں کو روانہ کرتا ہے ۔کنشک ''پیشاور'' میں مہاتما بدھ کی ایک یادگار نشانی کے طور پر 400 فٹ لمبا ٹاور تعمیر کرتا ہے جس میں لکڑی کا زیادہ استعمال کیا جاتا ہے۔

کنشک چوتھی بودھ کانفرنس کشمیر کے ''کونڈل ون'' علاقے میں منعقد کرتا ہے، جس میں ہندوستانی، چینی، کشمیری اور دیگر عالمی بودھ عالم شرکت کرتے ہیں اور یہاں باقاعدہ ''مہایان فلسفہ'' کی بنیاد پڑتی ہے ۔کہا جاتا ہے کہ اس کانفرنس کی کارروائی تانبے کی تختیوں پر کندہ کر کے زمین کے نیچے دفن کی گئیں ۔اس سلسلے میں ابھی تک کوئی خاص تحقیقی کام منظر عام پر نہیں آیا ہے[۳]۔ کہتے ہیں کہ اس عظیم کانفرنس کی صدارت مشہور بودھ عالم ''وسومتر'' نے کی ہے۔ ناگ ارجن، اشوگھوش اور وسومتر کنشک کے خاص درباری تھے۔اسی دور میں ''گاندھار سکول آف آرٹ'' نے عروج کی منزلیں طے کیں ۔کنشک کے بعد جن بادشاہوں نے بودھ دھرم کی تعلیمات کو پھیلانے میں کلیدی کردار ادا کیا ان میں ''ہشک'' اور ''جشک'' قابل ذکر ہیں اور ان

دونوں کا تعلق ''کشان دور'' سے ہی ہے۔ میں سمجھتا ہوں اس موقع پر نامور فرانسیسی عالم جے۔ ناڈو کا ایک اقتباس پیش کرنا ضروری ہے، کیونکہ وہ گریٹر کشمیر کا تذکرہ کرتے ہوئے'' اپنی کتاب'' Budhists of Kashmir '' کے صفحہ نمبر 29 پر رقم طراز ہیں:

The area of Kashmir was 700x500 miles while the valley was 140x30 to 40 miles at that time.

It is open to the outside world through certain difficult corridors,the "Gates (Drara or Dranga) of which speak Kalhana,Al-Biruni and the Chinese pilgrims.

It communicates with thw states of upper Punjab and India through Baramula and the valley, and also through various passes the most often travelled being that of Banihal. Zojila Pass is not only the gate way to Ladakh ,a Tibetanised province in 7th century. It is the departure point of difficult routes across the Karokoram towords Khaton. The most Indian of the oases of Central Asia,through Urasa and through Sardi Kashmir is in communication with Gilgit, the Irano Indain Boarders and also the tracks most trequented between India and China through Sawat and Chitral.

''ملک کشمیر کا علاقہ ان دنوں 700x500 مربع میل پھیلا ہوا تھا جبکہ وادی 140x40 مربع میل تک ہی محدود تھی ۔اس علاقے کی سرحدیں باہر کی دنیا سے بہت ہی دشوار گزار گھاٹیوں کو عبور کرنے کے بعد ملتی ہے ،جس کا تذکرہ کلہن ،البیرونی اور چینی سیاحوں نے بھی کیا ہے ۔کشمیر میں پنجاب کے بالائی علاقوں اور ہندوستان کے ساتھ بارہمولہ اور بانہال جیسی وادیوں کے راستوں سے آمدورفت ہوتی تھی ۔زوجیلا درّہ صرف لداخ کے لئے ہی مخصوص نہیں تھا بلکہ ساتویں صدی میں یہ تبت کے ماتحت ہونے کی وجہ سے یہ ان تمام دشوار گزار گھاٹیوں کی آخری سرحد تھا ،جو قراقرم کے پار ہوتے ہی وسط ایشیا کے نخلستانوں سے منسلک علاقوں میں ہندستان کے ساتھ وابستہ نخلستان ''ختن'' تک جاتا تھا ۔ کشمیر،ارسا اور ساردی کے ذریعہ گلگت، ہند ایرانی سرحدیں اور وہ تمام راستے جو ہندوستان اور چین سے ہوتے ہوئے سوات اور چترال تک پہنچتے ہیں،وابستہ ہے۔''

جو معتبر و مایہ ناز عالم اور قانون داں چین سے کشمیر آتے تھے ان کی تعداد کثیر تھی ۔ان میں کچھ عالم براہ راست کشمیر پہنچتے اور کچھ عالم ہندوستان کی معروف بودھ زیارتوں کا طواف کر کے کشمیر وارد ہوتے ۔ان میں فاہیان، چی مونگ، فایانگ، ہیون سانگ اور اوکانگ قابل ذکر ہیں ۔ان سیاحوں کے سفرناموں اور دستاویزات میں اُس دور کے کشمیر کی جغرافیائی، سیاسی ،اقتصادی اور مذہبی صورت حال کی عکاسی ہوتی ہے اور ساتھ ہی ان دستاویزات میں اس دور کے عالموں اور مشہور فلسفہ دانوں کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔

چینی بکھشوؤں کی بڑی تعداد وارد کشمیر ہونے کے بعد بقول کلہن رانی

امرت نے سری نگر میں ''امرت بھون'' تعمیر کروایا، جس میں بیرون ملک سے آئے ہوئے بکھشو ٹھہرتے تھے۔ سٹائن کے مطابق آج کے ونتہ بون میں ''امرت بون'' نامی مشہور وہار ہوا کرتا تھا۔

فاہیان کشمیر نہیں آیا ہے[4] بلکہ وہ مشرقی ترکستان سے ہوتے ہوئے گلگت اور لداخ پہنچتا ہے اور اس کے ساتھ ایک اہم کشمیری بودھ عالم ''بدھی جیو'' ہم رکاب ہوتا ہے، جو فاہیان کے ساتھ چین تک سفر کرتا ہے۔

چی مانگ 14 بکھشوؤں کے ہمراہ کشمیر آنے کا ارادہ کرتا ہے اور ایک کشمیری بکھشو کو بطور گائیڈ ہمراہ لیتے ہیں۔ وسط ایشیا کا دشوار گزار سفر کرنے کے بعد وہ سب ''پامیر'' پہنچتے ہیں۔ آگے کی منزل طے کرنے کے لئے صرف چھ ساتھی چی مانگ کے ساتھ چلنے کی ہامی بھرتے ہیں، باقی آٹھ مسافر واپسی کی راہ اختیار کرتے ہیں۔ کشمیری گائیڈ راستے میں ہی جان دیتا ہے اور بڑی مشکل کے بعد چی مانگ کا قافلہ کشمیر پہنچتا ہے اور یہاں ایک طویل عرصہ قیام کرنے کے بعد ہندوستان جانے کا فیصلہ کرتے ہیں اور 424ء میں وہیں سے چین جانے کے لئے زادِ سفر باندھتے ہیں۔

فایانگ 20 بکھشوؤں کے ہمراہ طرفان، کچ اور کاشغر سے ہوتے ہوئے پامیر پار کرنے کے بعد گلگت وادی کی راہ اختیار کرتے ہوئے کشمیر پہنچتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر وہ سنسکرت اور بودھ فلسفہ کا مطالعہ کرتا ہے اور ہندوستان کے بڑے مذہبی مقامات کے درشن کرنے کے بعد سمندری راستے سے چین پہنچتا ہے۔

ہیون سانگ، چین کا ایک معتبر اور مقتدر عالم اور قانون دان تھا اور 631ء میں وارد ہندوستان ہوتا ہے۔ حسب روایت وسطی ایشیائی راستوں کا انتخاب کرتے ہوئے ''ہزارہ'' کی جانب سے کشمیر پہنچتا ہے اور 6 مئی 631ء تا اپریل 633ء تک قیام کرتا ہے۔ اس دور میں ایک عالم کی کتنی قدر و منزلت تھی، اس کا اندازہ اس بات

سے لگایا جاسکتا ہے کہ جب بادشاہ کو معلوم ہوا کہ ہیون سانگ کشمیر آرہا ہے تو وہ اپنے درباریوں کے ہمراہ ہیون سانگ کے استقبال کے لئے نکلتا ہے اور ایک جلوس کی صورت میں ہیون سانگ کا وارد کشمیر ہونے پر خیر مقدم کرتا ہے اور ساتھ ہی 20 مترجمین کی ایک ٹیم کی پیش کش بھی کرتا ہے۔ ہیون سانگ اپنے سفرنامے میں ایک سو سے زائد بودھ وہاروں اور خانقاہوں کا تذکرہ کرتا ہے، جو اس دور میں موجود تھے اور ان میں قریباً پانچ ہزار بھکشو قیام پذیر تھے۔ مزید ہیون سانگ لکھتے ہیں کہ انہوں نے ایک معمر کشمیری بودھ عالم، جو مہایان فلسفہ کا ماننے والا تھا، سے ناگارجن کی تخلیقات کا استفادہ کیا ہے، اس دور میں ٹیکسلا بھی کشمیر کے قلمرو کا حصہ ہوتا ہے۔

اوکانگ 759ء میں کابل اور گاندھار (قندہار) سے ہوتے ہوئے کشمیر پہنچتا ہے۔ وہ چار سال کشمیر میں قیام کرکے بودھ تعلیمات سے متاثر ہوکر بودھ تعلیمات کو پھیلانے کا عہد کرتا ہے۔ وہ کشمیر میں رہ کر سنسکرت زبان سیکھتا ہے اور ''ونے فلسفہ'' کی سات جلدیں تین اساتذہ سے درساً پڑھتا ہے۔ اس زمانے میں ہیون سانگ کے دور کی نسبت بودھ دھرم عروج پر ہوتا ہے اور ہیون سانگ نے خانقاہوں کی جتنی تعداد بتائی تھی، اس میں 300 سو کے قریب اضافہ ہوگیا تھا۔ مونگ تی وہار کے علاوہ اوکانگ سات اہم وہاروں کا تذکرہ کرتا ہے، جو اس طرح ہیں:

۱۔امت بون ،۲۔آنند بون ،۳۔کی۔ٹ چی ،۴۔ناو۔یی۔لی ،۵۔جو۔جو ،۶۔یے۔لی۔ٹیہ ،۷۔ک،او۔تون

اوکانگ، للتادتیہ کے دور اقتدار میں وارد کشمیر ہوتا ہے۔ اس دور میں بودھ تعلیمات کا زبردست پرچار ہوتا ہے۔ للتادتیہ کے سیکولر (غیر مذہبی) ہونے کی شہادت اس بات سے ملتی ہے کہ انہوں نے اپنی راجدھانی پرہاس پورہ میں 8400 کلوتانبے کے وزن کی مہاتما بدھ کی فلک بوس مورتی قائم کی تھی۔ اسی طرح 8400 تولہ سونے کا

ایک مکت کیشو کا بت بھی بنوایا تھا۔مزید انہوں نے ایک چیتہ شالا[۵] (چارکونوں والی عمارت)اورایک چیتہ (ایک خاص طرح کا بودھ وہار)تعمیر کروائے تھے۔ان تعمیرات پراتنا کثیر سرمایہ خرچ کیا تھا، جتنا مذکورہ مورتی پر کیا تھا۔ان کا فنِ تعمیر شاندار اور بہت ہی عمدہ تھا۔

بدھ بھدر بھی اسی دور سے تعلق رکھتا تھا، وہ نانکنک کا باشندہ تھا۔وہ کمار جیو کی طرح باکمال تھااور اپنی باقی تعلیم حاصل کرنے کے لئے کشمیر کا رخ کرتا ہے۔یہاں اسے نامور استاد بدھ سین اپنے تربیت میں لیتا ہے۔اس کے علاوہ وہ کان۔سون،چین کے مایہ ناز عالم کے روبہ رو بھی زانوئے تلمذ تہہ کرتا ہے۔بدھ سین ''یوگا'' سے بہت ہی دلچسپی رکھتا تھا۔کہا جاتا ہے کہ چینی بھی یوگا کے بڑے شوقین تھے۔یہی وجہ ہے کہ پانچویں صدی عیسوی میں چین کے طالب علم کشمیری بودھ دھرم کے اساتذہ سے کسب فیض حاصل کرنے کے لئے دشوار گزار سفر کرتے تھے۔اس بات کی تائید ہمیں جے۔ناڈو کی کتاب Budhists of Kashmir کے صفحہ نمبر ۴ پر ملتی ہے:

> " Dharm Bishnu himself attracted to Chinese students at a time when numerous other Kashmiris, less famous ,were making their way towards China,while some Chinese were coming to Kashmir to study ,what they were calling the Dheyana,that is to say ,a Budhistic form of Yoga, purified and spiritualised ,which was being cultivated in thatcountrywithprediliction."(J.Nadau)

> ''دھرم بکھشو اس وقت چینی طالب علموں کو اپنی طرف متوجہ کرتے تھے جب بیشتر غیر معروف کشمیری بودھ عالم چین کا رخ کرتے رہے۔اس کے برعکس بعض چینی عالم، پہلے ہی یوگا جیسی عبادت کرتے تھے جسے وہ

''دھیان'' سے موسوم کرتے تھے۔ یہ ''دھیان'' بودھ یوگا کہلاتا ہے اور
اس میں باقاعدہ روحانی تربیت ہوتی تھی۔ یوگا کی اسی صورت کو چین میں
پروان چڑھانے کی کوشش کی جاتی تھی۔''

تبت اور کشمیر:

جن کشمیری عالموں نے بودھ دھرم کی ترویج کے لئے تبت کا انتخاب کیا، ان میں شیام بھٹ، جو عرف عام میں تھونی۔سمبھوٹا کے نام سے مشہور ہیں۔ یہی وہ عالم ہیں جن کی بدولت تبت میں بودھ دھرم کا آغاز ہوا۔ انہوں نے تبّتی رسم خط اور صرف ونحو کی بنیادیں استوار کیں۔ تبت میں انہیں ''منجوشری'' کا اوتار سمجھ کر پوجا کی جاتی ہے۔ یہ سن۔ٹ۔سن گمپو کے دور عہد میں تبت وارد ہوتے ہیں، تاریخی طور یہ دور 600ء کے بعد ہی ہوتا ہے۔ اسی تبّتی بادشاہ نے لہاسا (لاسا) کی دریافت کی ہے، جو بعد میں تبت کی راجدھانی کی صورت میں مشہور ہوا۔ لاسا کے متعلق ایک کشمیری محاورہ بہت ہی مشہور ہے:

''ہے وونی کُس لاس چھے لبُن''

جب کسی کام میں کوئی فائدہ نظر نہیں آتا ہے تو یہ محاورہ بولا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ قدیم زمانے میں جو کشمیر سے لاسا جاتا، وہ پھر واپس نہیں آتا تھا، کیونکہ وہاں نفع بخش کام ملتے تھے۔ حقیقت یہی ہے کہ لاسا میں بے شمار تجارتی کاروان ٹھہرتے تھے جو وسط ایشیا سے ہندوستان اور ہندوستان سے وسط ایشیا کا سفر کرتے تھے۔ کہتے ہیں جو شخص لاسا سے کشمیر واپس آتا وہ سرمایہ دار ہو کر ہی لوٹتا۔ اسی لئے کہا جاتا ہے؛

لیس گو لاس سہ زاہ نہ ییے   آوے تس نو زاہ پیو واو

شری بامزئی لکھتے ہیں کہ جو تبّتی حروف تہجی تھونی سمبھوٹا نے ترتیب دیئے تھے، وہ اصل میں کشمیر میں رائج سنسکرت حروف تہجی سے متاثر تھے لیکن اس حوالے سے

جے۔ناڈو لکھتے ہیں کہ؛

Our conclusion is that Tibetan is derived from the northern Indian script ,which was used in the 7th century .It is not based on the Sarda ,but has certain points of similarity with this script ,whic suggest that both were derived form the same Indain Script.

''ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ تبّتی رسم خط شمالی ہندوستان کے رسم خط سے نکلا ہے، جو ساتویں صدی میں رائج تھا۔ یہ رسم خط (تبّتی) شاردہ رسم خط کی بنیاد پر استوار نہیں ہے لیکن اس کے ساتھ کچھ مشابہت ضرور رکھتا ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ (تبّتی اور شاردا رسم خط) یہ دونوں رسم خط ہندوستانی رسم خط سے نکلے ہیں۔''

مصنف کی باتوں سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ساتویں صدی قبل پورے ہندوستان میں ''سدھم'' رسم خط رائج تھا۔

تبت میں طویل عرصے تک بدھ مت شاہی مذہب (State Religion) کے طور پر تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔اسی لئے کشمیر سے بھی بدھ مذہب کے کئے جید عالم اور بکھشو تبت پہنچتے ہیں۔742ء سے 804ء کے عرصے میں نیپال، چین ، کشمیر کے قد آور عالموں کو تبت آنے کی عوت دی گئی، جن میں نیپال کے شیل منجو، چین کے ہا۔سان مہادیپا، کشمیر کے تھونی سمبھوٹا اور لی۔نین اور ہندوستان کے کمار قابل ذکر ہیں۔اسی دور میں کشمیری اور چینی عالموں کے مابین بدھ فلسفہ کے موضوع پر زبردست بحث ومباحثہ ہوا ہے اور آخر پر کشمیری عالم کے دلائل کے سامنے چینی عالم گھٹنے ٹیک دیتا ہے اور تبت سے فرار ہو جاتا ہے۔

تبت میں جن کشمیری بودھ عالموں نے قابل قدر خدمات انجام دیں ان میں تھونی سمبھوٹا کے علاوہ مندرجہ ذیل اسمائے گرامی قابل ذکر ہیں:

۱۔جین متر،۲۔دن سل،۳۔آنند(یہ تینوں ہندوستان سے ہوتے ہوئے تبت گئے تھے اور کئی اہم سنسکرت بودھ تخلیقات کا تبتّی ترجمہ کیا)۴۔سروگیان دیو۵۔درمک(یہ دونوں بھی کشمیری تھے اور انہوں نے کئی تبتّی کتابیں تحریر کیں ہیں) ۶۔سوم ناتھ اور ۷۔شری بھدر، یہ دونوں بھی کشمیری تھے اور انہوں نے تبت میں رہ کر بودھ مت کا پرچار کیا۔ان کے دور میں تبت میں بودھ مت کمزور ہورہا تھا اور تبت کے بادشاہ یشی۔اونے اکیس تبتّی نوجوانوں کو کشمیر کے بودھ عالم رتن وجرس کے پاس تربیت کے لئے بھیجا اور ان میں صرف دوہی واپس تبت پہنچتے ہیں اور باقی راستے میں جاں بحق ہوتے ہیں۔

گیارہویں صدی میں لوچن، جوخود کشمیری تھا اور کئی دیگر کشمیری عالموں کے ساتھ تبت میں بدھ مت کا پرچار کرتا ہے۔1750ء کے ایک مشہور کشمیری راہب وروچن تبت میں ترجمہ کاری میں عمدہ خدمات انجام دیتا ہے اور انہیں تبت میں بہترین مترجم کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔اسی طرح رل پچن کے دور میں جین نام کا ایک مترجم بہت ہی مشہور ہوا ہے، جو ایک کشمیری عالم ہوتا ہے اور ''وے بھاشک سکول'' سے تعلق رکھتا ہے اور ساتھ ہی ''ونے'' کا ایک بڑا حصہ ترجمہ بھی کرتا ہے۔

تبت میں کم بُم ،شر دزونگ اور چھورٹن نام کی خانقاہیں عالیشان اور قابل تعریف ہیں۔کہا جاتا ہے کہ چھورٹن خانقاہ میں ایک درخت ہے جو آٹھ فٹ بڑا ہے۔اس درخت کے چھلکوں اور پتوں سے تبتّی کریکٹرا بھرتا ہے۔کہتے ہیں کہ اس کی دس ہزار شکلیں ہیں۔ایک چھلکا اٹھانے کے بعد کچھ نئی شکلیں ظاہر ہوتی ہیں۔تبت میں گیالوان پوچی، گیلک یانیان گما پا فرقہ موجود ہے۔

لداخ میں بھی بدھ مت اشوک کے دور میں پہنچتا ہے۔لداخ کا پہلا تاریخی

مشاہدہ 400ء میں نامور مسافر فاہیان نے کیا ہے۔اس دور میں بدھ مت لداخ میں رائج تھا۔لداخ کی بدھ مت کی تاریخ عام طور پر تبت سے منسلک ہے۔اس دور میں لداخ کی خودمختاری تبت کے شاہزادہ کے زیر ماتحت ہوتی تھی اور روحانی معاملات ''لاما'' طے کرتے تھے۔تبت کے کشمیری بودھ پرچارک لداخ میں بھی بودھ تعلیمات کا پرچار کرتے تھے۔دسویں صدی عیسوی میں لداخ تبت سے الگ ہوجاتا ہے اور 1834ء میں گلاب سنگھ کے دور حکومت میں زورآور سنگھ نے لداخ فتح کر کے اس کو کشمیر کے قلمرو میں جوڑ دیا۔

یہ بات باور کرنے سے تعلق رکھتی ہے کہ ورارچی نے مہا کال سادھنا کے مطابق تبتّی بدھ مت میں شو پاروتی اور شیومت شامل کیا جاتا ہے۔تمدنی تال میل کہاں تک پہنچ جاتا ہے وہ اس حقیقت سے آشکار ہوجاتا ہے۔

چین اور کشمیر کے مذہبی تعلقات کو مختصر بیان کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اب تجارتی تعلقات کا بھی تذکرہ کیا جائے۔

تجارتی تعلقات:

مذہبی رشتے کے ساتھ ساتھ کشمیر اور چین کے درمیان ایک طویل عرصے تک تجارتی رشتہ بھی استوار تھا۔تجارت کے لئے دو راستے منتخب کئے جاتے تھے۔ایک راستہ گلگت اور کاشغر کی طرف چین کو جاتا اور دوسرا راستہ اسکردو سے ہوتے ہوئے یارقند سے چین تک جاتا۔تجارتی راستوں کا تذکرہ کرتے وقت یارقند،ختن اور کاشغر، ایسے تین اہم پڑاؤ ملتے ہیں جو بعد میں اہم تجارتی منڈی کے طور پر تسلیم کئے گئے۔ مور کرفٹ کے بقول اس دور میں یارقند کی آبادی پچاس سے ساٹھ ہزار تھی اور دس ہزار سے زائد مکانات تھے،جن میں پانچ سو مکانات میں کشمیری رہائش پذیر تھے۔یہ کشمیری سوداگر چین کا مال ہندوستان اور کشمیر بھیجتے تھے اور کشمیر کا مال چین تک پہنچاتے تھے۔

کشمیر سے چین جانے والی اشیا:

زعفران، شال، گھی، جانوروں کی کھالیں وغیرہ۔ الیکزنڈر کننگم کے بقول 20 من زعفران یارقند بھیجا جاتا تھا۔ ان دنوں ایک سیر کی قیمت 40 روپے تھے۔ اگر آج 80 روپے فی تولہ قیمت لگائیں تو کل قیمت کا تخمینہ 51 لاکھ اور 2 ہزار ہو جائے گا۔

چین سے کشمیر برآمد ہونے والی اشیا:

۱۔ شال ،۲۔ سبز اور سیاہ چائے ۳۔ مصری کی ڈلی ۴۔ دال چینی ۵۔ ریشمی کپڑا ،۶۔ لوہا، ۷۔ سونا ،۸۔ چاندی ،۹۔ کلابوت، ۱۰۔ تلا، ۱۱۔ قالین اور چٹائیاں، ۱۲۔ چوب چینی ۱۳۔ تمباکو ۱۴۔ پستہ ۱۵۔ مومران (آنکھوں کی دوائی) ۱۶۔ شنگر ،۱۷۔ کچھ مصالحہ جات (خالص لداخ کے لئے)، ۱۸۔ ٹوپیاں ۱۹۔ گل پتھر (Neck Stone) ، یہ پتھر گردن میں ورم کم کرنے کے لئے کام آتا تھا۔

اگر چہ ریشم کشمیر میں بھی بنتا تھا لیکن مہابھارت کے مطابق ریشم پہلے چین میں بنتا تھا۔ سنسکرت میں ریشم کو ''چین انشک'' بولتے ہیں، جس کا مطلب چینی تار یا چینی ریشم ہے۔ شال کی صنعت کشمیر میں قدیم زمانے سے ہے، اس کے لئے خام مال چین، لداخ اور تبت سے برآمد کیا جاتا تھا، جس کو کشمیری میں ''کل پھب'' بولتے ہیں۔

یہ کہنا دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا کہ کشمیر سے یارقند جانے میں اڑھائی مہینے لگتے تھے۔ کشمیر کے علاوہ جو چیزیں ہندوستان سے چین بھیجی جاتی تھیں ان میں کچھ چیزوں کا تذکرہ لازمی ہے۔

۱۔ نور پورہ سے بکریوں کی سرخ کھالیں ،۲۔ ملتان کی لونگیاں ،۳۔ شال ۴۔ زرباف اور کمخواب ۵۔ دستار ۶۔ افین ۷۔ نیل ۸۔ کلغی، جو کبوتروں کی شہ تیروں کا ہوتا ہے، ۹۔ نور پورہ کے جوتے ۱۰۔ مختلف سائز کے موتیوں کے ہار، جوفی

موتی سو روپے میں بکتا تھا،۱۱۔ دالیں،۱۲۔ ہلدی ،۱۳۔ سونف ۱۴۔ لونگ،۱۵۔ کالی مرچ،۱۶۔ شہد،۱۷۔ لیموں کی شربت ۱۸۔ عطر اور دیگر ادویات۔

یارقند کے گھوڑے بڑے طاقتوار اور تیز ہوتے تھے اور بار برادری کے لئے ان ہی گھوڑوں کا استعمال ہوتا تھا۔ سامان کارواں کی شکل میں ایک جگہ سے دوسری جگہ بھیجا جاتا تھا۔ کچھ مقامات پر کارواں کو لوٹا بھی جاتا تھا، خاص کر دور دراز پہاڑی علاقوں میں۔

متذاکرہ تجارتی اشیا کی فہرست الیکزنڈر کننگھم کی کتاب ''لداخ'' سے ماخوذ ہے۔ ہرمن گویز (Hermann Goetz) کہتے ہیں کہ ''وسط ایشیا میں اس تجارت سے وسط ایشیائی تمدن پروان چڑھا۔ ان کے کہنے کے مطابق وسط ایشیا کی تین اہم تجارتی گزگاہیں یعنی سلک روٹ، گولڈ روٹ اور سپائسز روٹ (Spices Route) چین، ہندوستان، ایران اور روم تک پھیلی تھیں، جو کشان سرحدوں سے ہوتے ہوئے گزرتی تھیں۔ چنانچہ اس تجارتی لین دین سے ہندوستان، ہیلن اور ایران کے مابین تہذیبں اختلاط ہونے کی وجہ سے ایک نئی تہذیب معرض وجود میں آئی جس کے نتائج بعد میں بڑے ہی کارآمد نکلے۔'' (آرٹ آف دی ورلڈ۔ صفحہ نمبر 69)

فنی رشتے:

چین اور کشمیر کے رشتے آج بھی فن تعمیر میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ چین کا پگوڑا طرز تعمیر کشمیر کی خانقاہوں میں نمایاں طور پر ملتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ جو یہاں مینار کی بلندی قائم کرتے وقت چھت کی ترتیب تین یا چار حصوں پر مشتمل ہوتی ہے اور چھت کی اترائی نیچے کی طرف ہوتی ہے جبکہ چین میں چھت کے کناروں کو سمیٹا جاتا ہے۔ جس طرح ہارون میں کھدائی کے دوران Terracota طرز تعمیر کے نمونے ملے ہیں بالکل اسی طرح چین کے مندروں کی دیواروں پر بھی ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں لوتانگ اپنی کتاب ''My Country and My People'' میں تذکرہ کرتے ہیں۔

انڈو گریک آرٹ بودھ عالموں کے ذریعہ ہی وسط ایشیا اور چین تک پہنچا۔ چنانچہ کشمیر میں مورتی تراشنے کا فن عروج پر رہا ہے۔ شو کی مورتی کشمیر میں اس طرح تراشی گئی ہے کہ شو کے دنوں روپ (جلال و جمال) آسانی کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔ اس طرز تعمیر کے اثرات وسط ایشیا اور چین تک بھی پہنچے۔ وہاں بھی اولوکتیشور، آدبدھ اور دھیانی بدھ کی مورتیاں اسی طرز پر تراشی گئیں، جن میں جلال و جمال کی آمیزش ملتی ہے۔ اسی طرح کاغذ کی ایجاد چین میں ہوئی اور وہاں سے سمرقند والوں نے کاغذ بنانا سیکھ لیا اور پھر بڈشاہ کے عہد میں چین کے طریقے پر کشمیر میں بھی کاغذ بنانا شروع ہوا۔

اس میں دورائے نہیں کہ ان علاقوں میں کشمکش کے حالات بھی رونما ہوتے تھے لیکن عام لوگوں تک یہ خبریں بڑی دیر کے بعد پہنچتی تھیں اور براہ راست لوگوں کو ان میں دلچسپی نہیں ہوتی تھی۔ عوام ان جنگوں سے متاثر ہوتی تھی اور کچھ عرصہ ان کے لئے دائرہ تنگ بھی ہو جاتا لیکن ان سب معاملات کے باوجود مذہبی اور تمدنی رشتے قائم رہتے تھے۔ یہی وہ محرکات ہیں جن سے نئی تہذیبیں جنم لیتی ہیں۔ یہ رشتے بقول ہرمن گو یز سرحدیں پھلانگ کر انسانی اقدار کی پاسداری کرتے ہوئے انسانی اور عالمی تہذیب وتمدن کی بنیادیں فراہم کرنے میں ایک بنیادی رول ادا کرتی ہیں۔ ایک ملک کے خیالات دوسرے ملک میں پہنچتے ہیں اور اس طرح مقتدر و معتبر شخصیات کو اپنے ملک سے باہر بھی پذیرائی ملتی ہے۔ اس طرح انسان قومی تنگ نظری کے دائرے سے نکل کر عالمی سطح پر دیگر اقوام کی قدر ومنزلت سمجھتا ہے۔ اسی سے عالمی سطح پر مذہبی اور تمدنی رشتے استوار ہوتے ہیں۔

☆☆☆

نوٹ: آنجہانی ارجن دیو مجبؔور کا یہ مضمون ''سون ادب''
1981 کے شمارے میں شائع ہوا ہے۔ مضمون میں کہیں کہیں

معلومات اپ ڈیٹ کرنے کی ضرورت محسوس کرتے ہوئے
حاشیے لکھے گے ہیں۔(ادارہ)

(ا)......کشمیر میں بودھ مت کے متعلق مختلف نظریات سامنے آئے ہیں۔اوّل یہ کہ بودھ مت مہاتما بدھ کی زندگی میں ہی کشمیر پہنچا ہے۔دوسرا یہ کہ مہاتما بدھ کے مرنے کے بعد بودھ مت وارد کشمیر ہوا ہے۔اسی طرح تیسری صدی قبل مسیح کے موریہ اشوک کے ساتھ ہی بودھ مت کشمیر پہنچا ہے۔یہ بھی کہا جاتا ہے کہ موریہ اشوک سے سو برس قبل ہی کشمیر میں بدھ عقائد عروج پر تھے۔ان نظریات سے یہ عندیہ ملتا ہے کہ کشمیر میں بودھ دھرم کی ابتدا تقریباً اڑھائی ہزار سال قبل ہوئی ہے۔

(۲)......یوچی یا چینی یوزھے، چین کے صوبہ گانسو کے مغرب میں واقع ایک پہاڑی چراگاہ میں واقعا یک کا قدیم جنگجو قوم آباد تھی۔دوسری صدی قبل مسیح میں ایک اور بہادر قوم ''ذیامنگو'' نے ان پر حملہ کیا اور وطن چھوڑنے پر مجبور کیا۔حملہ اس قدر خطرناک تھا کہ یوچی اور اس قبیل سے تعلق رکھنے والی دیگر قومیں برصغیر سمیت مختلف اطراف میں پھیل گئیں۔

(۳)......گزشتہ دھائی ہزار سال کے دوران (موجودہ دور تک) بدھ کونسل کی چھ نشستیں منعقد ہوئی ہیں۔جن کا انعقاد بالترتیب یوں ہوا ہے:

پہلی کونسل 483 قبل مسیح ،راج گری (بہار)،دوسری کونسل 383 قبل مسیح ،وارانا سی ،تیسری کونسل 250 قبل مسیح ،پاٹلی پتر ،چوتھی کونسل 72 عیسوی ،کشمیر، پانچویں کونسل 1871ء میامار (برما) اور چھٹی کونسل 1954 ،میامار (برما) میں منعقد ہوئی ہیں ۔
جہاں تک چوتھی کونسل کا تعلق ہے ،اسکی جائے وقوع کے متعلق مورخین اور ماہرین آثار قدیمہ کے درمیان اختلاف پایا جاتا ہے۔بعض ماہرین اس کونسل کو کشمیر اور بعض پشاور میں منعقد ہونے کا عندیہ دیتے ہیں۔اسی طرح چند مورخین کا خیال ہے کہ اس

کونسل کا انعقاد سری لنکا میں ہوا تھا جبکہ کچھ اسکالر جالندھر کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تاہم مسئلہ ابھی تحقیق طلب ہے۔

(۴)......فاہیان کے سفر کشمیر کے متعلق تضاد پایا جاتا ہے۔ بعض مورخین نے لکھا ہے کہ فاہیان نے کشمیر کا سفر کیا ہے جبکہ کچھ کے نزدیک اس رائے میں کوئی صداقت نہیں ہے۔ دوسری طرف کسی تاریخ سے یہ ثابت نہیں ہے کہ فاہیان کشمیر آیا تھا یا نہیں۔ لیکن فاہیان تیرہ سال تک برصغیر کے ان مقامات تک ضرور پہنچے ہیں، جہاں بودھ مت کی تعلیمات عروج پر تھیں اور یہ ممکن ہے کہ وہ کشمیر بھی آئے ہوں۔

(۵)......چیتہ شالا یا چیتہ گھر سے مراد ہے مقدس مقام، مندر یا عبادت گاہ۔ یہ مرکب لفظ ''بدھ مت'' میں رائج ہے۔

کتابیات:

1. Budhists of Kashmir by Jean
2. A History of Kashmir by P.N.K.Bamzayi
3. Kashmir and Central Asia by P.N.K.Bamzayi
4. Ladakh (Physical Statistical and Historical) by Alexander Canningham.
5. My country and My People by LIn-Yu-Tang.
6. Art of the World by Hermann Goetz.
7. Ancient Monuments of Kashmir by R.C.Kak.
8. Raj Tarangini, English Translation by M.A.Stein.
9. Tibet (Its History, Religion and People) by Thubten Jigme Norbu and Cloin Jurn Bui.
10. The Far East (5th edition) by Paul H.Clyde.
11. Tarekhi Jamadini Hund (Urdu) by Dr.Mujeeb.
12. History of India by Wsham Dass.
13. Oxford Atlas (Oxford University Press, Bombay).
14. Tarakhi Hind (Urdu) First Vol: by Lajpat Roy.

☆☆☆

☆......خوش دیو مینی

جموں شہر کی تہذیب وثقافت

جموں کی وجہ تسمیہ *

تاریخِ ڈوگرہ دیس کے مطابق کسی زمانہ میں جموں کے علاقہ پرسورج بنسی خاندان کے راجہ حکومت کیا کرتے تھے۔ ان میں راجہ اگنی گرب بھی تھا جس کی وفات پراس کا بڑا بیٹا باہولوچن تخت پر بیٹھا اور دریائے توی کے بائیں کنارے اپنا قلعہ تعمیر کیا، جو''باہو قلعہ'' کے نام سے مشہور ہوا۔ قلعہ کے ساتھ ایک نگر بھی بسایا گیا جو باہونگر کہلایا۔ باہولوچن ایک لڑائی میں مارا گیا تو اس کا چھوٹا بھائی جامبولوچن علاقے کا حکمران بنا۔ اُس زمانے میں موجودہ جموں شہر کا علاقہ جنگل اور جھاڑیوں پر مشتمل تھا اور یہاں کوئی آبادی نہ تھی، البتہ شکار کے لئے جنگلی جانور بہت ملتے تھے۔ ایک دن راجہ جامبولوچن شکار کھیلنے کے لئے اس ویران علاقے میں نکلا ہوا تھا کہ اچانک اس کی نظر پانی کے ایک تالاب پر پڑی جہاں شیر اور بکری ایک ساتھ پانی پی رہے تھے۔ بکری کو شیر سے کوئی خوف نہیں تھا۔ یہ نظارہ دیکھ کر راجہ جامبولوچن شکار کا خیال بھول گیا اور تالاب پر آیا اور اپنے ہمراہیوں کو بُلا کر کہا کہ یہاں شیر اور بکری نے اکٹھے پانی پیا ہے۔ اس لئے یہ جگہ امن کی دھرتی ہے اور میں اپنا محل اسی جگہ بنوانا چاہتا ہوں اور ایک شہر بسانا چاہتا ہوں۔ چنانچہ کام شروع ہوگیا۔ جنگل جھاڑیاں صاف کرکے یہاں جامبو شہر آباد کیا گیا اور محلات تعمیر کرائے گئے۔ پھر وقت کے ساتھ بدلتے بدلتے جامبونگر ''جموں'' کے نام سے مشہور ہوگیا۔

دھیرے دھیرے جموں شہر پھیلتا چلا گیا۔ اس کے باسی بڑے بہادر اور جفا کش لوگ تھے جنہوں نے بہت سے علاقے فتح کر کے جموں کے ساتھ ملا دیئے۔ 1822ء میں جموں کا علاقہ جب راجہ گلاب سنگھ کو ریاست کے طور پر مہاراجہ رنجیت سنگھ نے عطا کیا تو گلاب سنگھ نے جموں کے گردونواح اور دھلا دھار و پیر پنچال کے دامن میں واقع تمام ریاستوں اور راجواڑوں کو مضبوط کر کے فتوحات کا سلسلہ شروع کیا اور لداخ تک کے علاقوں کو جموں کے ساتھ ملا لیا تو گلاب سنگھ کے تصرف والا سارا علاقہ جموں کہلانے لگا۔ 1846ء میں جب ریاست جموں وکشمیر وجود میں آئی تو علاقہ جموں کے ساتھ ریاست جسروٹہ رام نگر، راجوری، بھمبر اور پونچھ مدغم کر دی گئیں اور اس نئے خطے کا نام صوبۂ جموں رکھا گیا۔ اس طرح ڈوگرہ عہد میں جموں شہر کے تعلق سے پورے صوبے کا نام صوبۂ جموں رکھ دیا گیا جو اب تک رائج ہے۔

1846ء سے پہلے صوبۂ جموں 22 ریاستوں، راجواڑوں اور جاگیروں پر مشتمل تھا، جہاں کے رہنے والے لوگ تمدنی ورثے کے ساتھ رہ رہے تھے۔ اگرچہ جموں، اودھم پور، رام نگر، کٹھوعہ اور سانبہ میں ڈوگرہ تمدن اور ثقافت کے بیل بوٹے پھل پھول رہے تھے تو میر پور، راجوری، بھمبر اور پونچھ میں گُجر قبائل اور پہاڑی بولنے والے لوگ کئی صدیوں سے اپنے منفرد تمدنی اور ثقافتی ورثے کے ساتھ زندگی گزار رہے تھے۔ اسی طرح بھدرواہ میں واسکی ناگ شرائن کا عوام کی تمدنی زندگی پر اثر ہے اور یہاں کے میلے تہوار اس مندر سے جڑے ہوئے ہیں جبکہ اس علاقے کے گدی اور سپی قبائل تمدنی طور پر اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔ اُدھر کشتواڑ کی مسلمان اکثریت ایک طرف شیخ العالم حضرت شیخ نورالدین نورانیؒ کی تعلیمات سے فیضان حاصل کرتی آرہی ہے تو دوسری جانب حضرت سید شاہ محمد فریدالدینؒ اور حضرت شاہ اسرارالدینؒ کی درگاہوں کا اُن کی تمدنی زندگی پر گہرا اثر رہا۔ صوبۂ جموں کسی خاص تمدنی میراث کی

علامت نہیں بلکہ مختلف تمدنی ورثوں کی اکائی ہے۔ اس لئے صوبۂ جموں کی تمدنی تاریخ جموں اور اس کے گرد و نواح میں رہنے والے ڈوگرہ نسل کے لوگوں پر ہی ختم نہیں ہوتی بلکہ اس میں پونچھ، راجوری، بھمبر اور میر پور کے گُجر قبائل اور پہاڑی بولنے والے لوگوں کا تمدن بھی شامل ہے۔ اس میں بھدرواہ کے میلے اور یاترائیں بھی آتی ہیں اور کشتواڑ کے آستانوں کی روحانی مہک بھی ملتی ہے۔

ڈوگرا اور ڈوگرے:

دریائے راوی اور چناب کے درمیان واقع علاقہ کو ''ڈوگر دیس'' کہا جاتا ہے اور یہاں کے مکینوں کو ''ڈوگرے'' کہا جاتا ہے۔ ''ڈوگر'' لفظ سنسکرت کے لفظ دیوی گراٹ دیش سے نکلا ہے، جس کے معنی دو جھیلوں کے درمیان کا علاقہ ہے۔ جموں کے تاریخ دان اس بات پر متفق ہیں کہ ڈوگرہ قبائل کا اصلی وطن جموں کی دو جھیلوں سُروین سر اور مان سر کے درمیان کا علاقہ تھا جہاں سے پھیل کر وہ پورے ڈوگرہ دیس میں آباد ہوئے۔ آج بھی اس تمام علاقے کو علاقہ ڈوگر کہا جاتا ہے جبکہ یہاں کے باشندوں کو ڈوگرے کہا جاتا ہے۔ سُروین سر اور مانسر کے درمیان کا علاقہ جسے سنسکرت میں دیوی گراٹ دیش Devi Grat Desa کہا جاتا تھا، وقت کے ساتھ ساتھ بدل کر درگارہ ہوا۔ درگارہ کے بارے میں ریاست چمبہ میں ایک شیلا لیکھ مِلا ہے جس پر لکھا ہے کہ چمبہ کے راجہ نے 930-910 کے درمیان درگارہ کے راجہ کو مطیع کیا تھا۔ پرانے زمانے سے ہی ہماچل کی ریاست چمبہ اور جموں علاقے کی سرحدیں ملتی تھیں اور دونوں ریاستوں کے راجے ایک دوسرے پر حملہ کر کے مُہم جوئی میں مشغول رہتے تھے۔ اس لئے ''درگارہ'' علاقہ جموں کے باشندوں کے لئے ہی استعمال ہوا ہے جو آگے چل کر بدلتے بدلتے درگارہ سے ڈُگر ہو گیا اور جس کے باشندے ڈوگرہ کہلائے۔

قابل ذکر بات یہ ہے کہ آج بھی سُروین سر اور اُن جھیلوں کے آس پاس پرانے زمانہ کی ڈوگر تہذیب وتمدن کے آثار ملتے ہیں۔ جیسے ان جھیلوں کے قریب واقع پرانا شہر ''بھبھور'' جسے جموں کی پرانی راجدھانی بتایا جاتا ہے۔ پُرمنڈل، اتر بینی کے مقدس مقامات اور دیوک ندی بھی اسی علاقے میں ہے جو ہندوؤں کے لئے مذہبی طور پر نہایت اہم مقامات ہیں۔ مشہور انگریز سیاح فریڈرک ڈریو نے اپنی کتاب ''دی ناردرن بیریرآف انڈیا'' کے صفحات نمبر 37/38 پر مندرجہ بالا علاقوں کا تفصیل کے ساتھ ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''جموں سے 30 کلومیٹر شمال کی طرف دریائے توی کے بائیں کنارے پر ایک قدیم شہر ''بھبھور'' کے آثار ملتے ہیں۔ یہ شہر ایک کلومیٹر کے دائرے میں پھیلا ہوا ہے اور ڈنسال کی بھوری جھاڑیوں والے علاقے میں واقع ہے۔ یہاں پرانے زمانے کے تین مندروں کے آثار ملتے ہیں۔ اگر چہ ان مندروں کی تعمیر کا وقت متعین نہیں ہوسکتا لیکن یہ حقیقت ہے کہ ان مندروں کی تعمیر وادیٔ کشمیر میں وانگت کے مندروں سے ملتی جلتی ہے جو راجہ للتادتیہ کے دور میں تعمیر ہوئے تھے۔ ان مندروں کی فنِ تعمیر، بناوٹ، مضبوطی، خوبصورتی اور فن سنگ تراشی عہد قدیم میں ڈوگروں کے عظیم تہذیبی اور تمدنی ورثے کی علامت ہے۔ ''بھبھور'' کو جموں کا پرانا دارالخلافہ مانا جاتا ہے جو مان سر اور سُروین سر جھیلوں کے قریب واقع ہے۔ اُدھر پُرمنڈل، اتر بینی اور مقدس دیوک ندی بھی ان جھیلوں کے آس پاس واقع ہیں۔ پُرمنڈل ہندوؤں کا مقدس ترین تیرتھ ہے جو درمیانی پہاڑی سلسلے کے آخر میں دیوک ندی کے کنارے واقع ہے۔ پُرمنڈل سے کچھ دوری پر اتر بینی کا

مقدس استھان ہے۔ پُرمنڈل اور اتربنی پرانے زمانے سے ہی
تیرتھوں میں شمار ہوتے رہے ہیں جہاں لوگ پُن دان کرنے کے
لئے جاتے تھے۔ یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔''

پُرمنڈل سے ایک مشکل ترین پہاڑی راستہ سروین سر اور مانسر کی طرف جاتا ہے۔ ان دونوں جھیلوں کا درمیانی فاصلہ پندرہ کلومیٹر ہے۔ یہ جھیلیں سطح سمندر سے دو ہزار فُٹ اور 2200 فٹ کی بلندی پر درمیانی پہاڑی ٹیلوں کے درمیان واقع ہیں۔ سروین سر 800 میٹر لمبی اور چار سو میٹر چوڑی جھیل ہے جس کے کناروں کو آم اور پلم کے درختوں اور جھرمٹوں نے خوبصورت بنایا ہوا ہے۔ جبکہ جھیل کے درمیان میں ایک چھوٹا سا جزیرہ نُما قطعہ واقع ہے اور اردگرد کے پہاڑ جھاڑیوں اور چیڑ کے جنگلات سے ڈھکے ہوئے ہیں۔ مانسر، سروین سر سے بڑی جھیل ہے جس کی لمبائی پونا میل اور چوڑائی آدھ میل ہوگی۔ یہ جموں سے 64 کلومیٹر شمال میں اودھم پور سے 40 کلومیٹر جنوب میں درمیانی پہاڑی سلسلوں میں واقع ہے۔ جبکہ سانبہ سے اس کی دوری صرف 25 کلومیٹر ہے۔ روایات کے مطابق مان سر بھرت کے زمانے سے ہی قائم ہے اور یہ جھیل ارجن پانڈو کے تیر لگنے سے وجود میں آئی تھی جہاں ارجن نے شیش ناگ کو مارا تھا۔ جبکہ ارجن کے دوسرے تیر سے سروین سر جھیل وجود میں آئی تھی۔ مان سر جھیل بھی چیڑ اور آم کے جنگلوں سے گھری ہوئی ہے۔ موسم بہار میں اس جھیل میں کنول کھلتے ہیں اور بطخیں تیرتی ہیں۔ یہاں ہندوؤں کے کچھ خاندان بچوں کا مُنڈن کرانے کے لئے بھی آتے ہیں۔

مندرجہ بالا حقائق سے واضح ہوتا ہے کہ سروین سر اور مان سر جھیلوں کے آس پاس کا علاقہ ڈوگرہ قبائل کا اصلی وطن تھا اور اس علاقے کو ڈوگر کہا جاتا تھا۔ ان ڈوگرہ قبائل نے یہاں بھبھور شہر آباد کیا جسے ڈگر دیش کا قدیمی دارالخلافہ مانا جاتا ہے۔ یہاں پرمنڈل اور اتربنی جیسے تیرتھ استھان قائم کئے جہاں مذہبی رسومات ادا کی جاتی تھیں اور

دیوک ندی کو چھوٹی گنگا کا نام دے کر لوگوں نے یہاں سے اشنان کا مہاتم (روحانی قاعدہ) حاصل کرنا شروع کیا۔

<u>ڈوگروں کا قدیم تمدنی پسِ منظر:</u>

جموں شہر اور صوبۂ جموں کے نام سے قدیم تاریخوں اور رزمیہ کتابوں میں حوالے نہیں ملتے۔حتیٰ کہ کلہن کی راج ترنگنی میں بھی سیدھے طور سے جموں کا ذکر نہیں ملتا۔البتہ اپرمددرا، درگارہ، ڈگر، دراوابھسیار (راجوری اور پونچھ) کالجر (کوٹلی) کیتھی اور (کٹھوعہ) وغیرہ کے بارے میں کہیں کہیں ذکر ملتا ہے۔اگرچہ ویدوں میں علاقہ جموں کو قدیم ملک بتایا گیا ہے لیکن تفصیلات نہیں ہیں۔یہ حقیقت ہے کہ جموں خطہ کے بارے میں ویدک رشیوں کو علم تھا اور پرانوں میں بھی اس علاقے کا ذکر آیا ہے لیکن معلومات بہت زیادہ نہیں ہیں۔

سامبھر کو جموں کا سب سے پرانا حکمران مانا جاتا ہے جو پہاڑی علاقوں کے بالائی حصوں میں پاروشی (راوی) کا راجہ تھا۔ یہ آریاؤں سے پہلے کے مقامی باشندے تھے جنہوں نے سامبھر کی قیادت میں چالیس برس تک مضبوطی کے ساتھ آریاؤں کا مقابلہ کیا تھا۔سامبھر کالی جلد والے لوگوں کی نسل سے تعلق رکھتا تھا۔اس نسل کے کچھ لوگ آج بھی کشتواڑ میں آباد ہیں۔

عہدِ قدیم میں یہ لوگ ششنا کے پُجاری تھے جسے وششٹ رشی نے ششنا دیو لکھا ہے۔ششنا یعنی یہ قبائل شِو لِنگ کی پوجا کرتے تھے۔سلاوہ اور مدرہ سب سے پرانے قبائل مانے جاتے ہیں جو علاقہ جموں میں آباد تھے۔یہ لوگ ویدک زمانے میں اپنی پہچان رکھتے تھے۔مہابھارت کے زمانے میں کورو پنچال کا ذکر ہے جس کے راجہ کا نام پنچال نریش تھا اور جس کی بیٹی دروپتی کو پانچالی کہا جاتا تھا۔ پانچالی کی شادی پانڈوؤں سے ہوئی تھی۔ جموں کے محققین پانچالی، پانچال نریش اور کورو پانچال کو

موجودہ پیر پنچال ہی بتاتے ہیں جس کے دامن کے پہاڑی علاقوں میں پنچال نریش کی حکومت تھی۔ یہ بھی روایت ہے کہ بن باس کے دوران پانڈو پنچال نریش کے علاقے میں آئے تھے اور یہاں انہوں نے اپنی یادگاریں قائم کی تھیں، جن میں پانڈو مندر کالاکوٹ، پانڈو محل مینڈھر، پانڈو پہاڑ اور تقریباً علاقہ پونچھ راجوری کے ہر گاؤں میں پانڈوؤں کے وقت کی باولیاں آج بھی موجود ہیں۔ مان سر اور سروین سر کی جھیلیں ارجن کے تیر پھینکنے سے وجود میں آئی تھیں۔ پونچھ شہر میں پانڈوؤں کے زمانے کے پتھر کے تیر آج بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ حقائق پانڈوؤں کی علاقہ جموں کے ساتھ وابستگی کا اشارہ کرتے ہیں۔

اتھر وید اور اپنشد میں مدرا قبائل کا ذکر ملتا ہے جو علاقہ جموں کے باشندے تھے۔ جبکہ اتر مدرا قبائل کا ذکر پانانی (Panini) کی کتاب اشٹ ادھیائے میں آیا ہے، جو سات سو سال قبل مسیح میں لکھی گئی تھی۔ پانانی نے مدرا قبائل کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ یعنی مشرقی مدرا قبائل جو راوی اور چناب کے درمیان آباد تھے اور اتر مدرا جو چناب اور جہلم دریاؤں کے درمیان قیام کرتے تھے۔ اسی طرح پانینی نے جموں خطے کے دریاؤں اور علاقوں کا بھی ذکر کیا ہے جیسے انجلی کل، دیوکا، اودھا (اُجھ) بدھیا، بین اراونی (راوی)، کالاکوکڈ (کالاکوٹ) تر کا کڈا وغیرہ۔ ویدک زمانے کے تری کا کڈا کو آجکل تری کٹا پہاڑی سلسلہ کہا جاتا ہے۔ مدرا ریاست (جس کا جموں خطہ ایک حصہ تھا) کا ذکر مہابھارت، نیل مت پران، پدم پران وغیرہ میں ملتا ہے۔ اسی طرح دراو ابھیسار (علاقہ پونچھ راجوری) اور مقدس دیوکا دریا کا ذکر بھی رزمیہ کتابوں میں آیا ہے۔ ویشنو پران کے ایک دوہے میں پُرمنڈل استھان کا ذکر ہے جو دیوکا کے کنارے پر واقع ہے۔

سکندر کے حملے کے وقت اُس کے ہمراہ تاریخ دان سٹربیو (Strabo) اور ڈیوڈرس نے ابھیسار کا ذکر کیا ہے۔ یونانی مورخوں نے ریاست کیتھی اولی (یعنی

موجودہ کٹھوعہ) کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ دراوابھیسار علاقہ پونچھ راجوری کو کہا جاتا تھا جہاں کے دراواورابھیساری قبائل نے حملے کے وقت سکندر سے سمجھوتہ کرلیا تھا۔ جبکہ جموں کی دوسری ریاست کیتھی اولی تھی جو دریائے راوی کے کنارے آباد تھی اوراس کا دارالخلافہ سانگل (سیال کوٹ) تھا۔ سٹر بیو نے کیتھی اولی کوعظیم جمہوریہ قرار دیا ہے۔ کیتھی اولی کے بہادروں نے دوسری چھوٹی ریاستوں سے مل کر سکندر کا مقابلہ کیا۔ یہ مقابلہ ایک عرصے تک چلتا رہا۔لیکن یہاں کے قبائل نے سمجھوتہ کیا نہ ہار مانی۔ یہ قبائل مردانہ وار جنگ میں لڑتے رہے اور شہید ہوئے۔ سکندر نے راوی کے ساتھ ساتھ شمال کے ان قبائل کواپنی طاقت کا نشانہ بنایا اور باس لولی (بسوہلی) شہر کے قریب لوگوں نے میدان جنگ میں کود کر جان دے دی۔ عورتوں نے شہر کوآگ لگادی اور بچوں سمیت آگ میں کود گئیں۔ کچھ تاریخ دان باس لولی شہر کوموجودہ بسوہلی بتاتے ہیں جہاں کیتھی اولی کے قبائل نے سکندر کا مقابلہ کیا تھا۔

517 برس قبل مسیح میں دارا اوّل نے ایک یونانی جرنیل سکائی لیکس کی قیادت میں ایک مُہم ہندوستان روانہ کی تھی تاکہ فارس کے سمندری راستہ کا پتہ لگایا جاسکے۔ سکائی لیکس بڑھتے بڑھتے چندر بھاگا (دریائے چناب) کے ساتھ پہاڑی علاقوں اورمیدانوں میں داخل ہوا۔ اس علاقے میں بہت سانپ تھے۔ انہوں نے دیکھا کہ دریا کے کنارے ایک لاش جلائی جارہی ہے اور ایک بڑھیا زاروقطار رورہی ہے۔

سکائی لیکس : تم کیوں رو رہی ہو؟

بڑھیا : میرے اکلوتے بیٹے کو سانپ نے ڈس لیا اور وہ مر گیا ہے۔

سکائی لیکس : یونان میں تو ایسا کبھی نہیں ہوا۔

بڑھیا : ہمارے گاؤں میں اکثر ایسا ہوتا ہے۔ یہاں زہریلے سانپ ہیں۔ پہلے میرے سُسر کو کاٹا، وہ مر گیا، پھر میرا شوہر سانپ کے کاٹنے سے مرا اور اب میرا بیٹا

سانپ کے زہر سے چل بسا۔

سکائی لیکس : تو تم اس ملک کو چھوڑ کیوں نہیں دیتے؟

بڈھیا : اس لئے کہ یہاں جنتا کا راج ہے۔ یہاں ہر آدمی اپنا راجہ آپ ہے۔ سب لوگ مل کر قانون بناتے ہیں اور اُس پر عمل کرتے ہیں۔

سکائی لیکس : مگر یہ سانپ۔ تمہیں ڈر نہیں لگتا ؟

بڈھیا : ایک نہ ایک دن سب کو مرنا ہے۔ لیکن اپنی باگ ڈور کسی دوسرے آدمی کے ہاتھ میں دے کر بھیڑ بکریاں بن جانا تو عمر بھر کا روگ ہے۔ ہمیں آمریت پسند نہیں۔ ہمیں اپنا جمہوری نظام پسند ہے جہاں کسی کو محکوم نہیں بنایا جاتا۔

سکائی لیکس یہ سُن کر حیران رہ گیا اور اُس نے اپنے ساتھ آئے ہوئے مورخ سے کہا کہ لکھو' 'آمریت سے زہریلے سانپ بہتر ہیں' '۔

سکندرِ اعظم خود سورج کا پجاری تھا۔ ہندوستان میں اس کا آخری معرکہ دریائے راوی کے کنارے کیتھی اولی ریاست میں سُورج کے عقیدت مندوں سے ہی ہوا تھا جہاں سے سکندر نے ہندوستان سے واپس وطن کُوچ کیا تھا۔

☆☆☆

*جموں کی مختلف تاریخوں کے مطابق راجہ جامبولوچن تین ہزار سال پہلے ہوا تھا لیکن جموں کا ذکر کسی پرانی تاریخ میں نہیں ملتا ماسوائے اس کے کہ 1398ء میں تیمور لنگ نے جب حملہ کیا تو وہ جموں کے راجہ مل دیو کا پیچھا کرتے ہوئے جموں بھی آیا تھا۔ اس کے بعد جموں کا ذکر مختلف تاریخوں میں ملتا ہے۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ گیارہویں صدی عیسوی میں علاقہ جموں میں تین اہم راجہ تھے جنہوں نے محمود غزنوی کا مقابلہ کیا تھا۔ یہ راجے جو تین بھائی تھے جامبولوچن، بہولوچن اور تری لوچن تھے۔ تری لوچن نے پونچھ میں محمود غزنوی کا مقابلہ کر کے اُسے واپس لوٹنے پر مجبور کیا تھا۔ ممکن ہے کہ اس وقت جموں پر باہولوچن یا جامبو لوچن کی حکومت کرتے ہوں۔ ☆☆☆

☆......عطا محمد میر

سری نگر: جو کبھی آبی گزرگاہوں کا شہر تھا

... sweet interchange of hill and valley, Rivers, woods and plains.

Now land, now sea and shores with forest crowned. Rocks, dens and caves.

برطانوی شاعر جان ملٹن (1608-1774 AD) کی شہکار ادبی تخلیق ''گم شُدہ جنت'' (Paradise Lost) کی یہ سطور گُنگناتے ہوئے سوچ کے پردوں پر قدیم کشمیر کی تصویر صاف اُبھرتی ہے۔ بہت حد تک اس کی گُم شدہ قدرتی خوبصورتی کے بارے میں سوچتے سوچتے جمالیات کے پیروکاروں، فطرت کے پرستاروں اور جمالیات کے مذہب میں یقین کرنے والوں نے یہاں ہر سو پُر شور پہاڑی ندیاں، قلقل بہتی میدانی آبجوئیں، خاموش جھیلیں، دُھند پوش وادیاں، برف پوش چوٹیاں، سرسبز گھاس میں لپٹی ہوئی چراگاہیں، پُراسرار غار، خمار آلودہ جنگل، ہمالیائی پھولوں کی خوشبو میں مستور کہسار اور آسمانی رنگوں میں ڈوبے ہوئے مرغزار دیکھے۔ اُنہیں اس کے سِوا اور کیا چاہیئے تھا، قلب و ذہن اور روح کی تازگی اور آنکھوں کی عبادت کیلئے اُن کیلئے تو یہ ''یافت جنت'' تھی حقیقت میں

A sweet interchange of: rivers, woods, hills and plains

پربتوں کے دائروں میں پُرسکون جھیلیں، اِن کے متصل حدِ نگاہ تک پھیلے ہوئے مشک

باراور سایہ بردار درختوں کے جھنڈ اور اُن کے عقب میں روئیدگی میں لپٹے ہوئے فراز زمین کے Curred حصے، ایک جانب بل کھاتی ہوئی آبی گزرگاہیں اور اُن کے کناروں پر واقع گل پوش چھت والے مسکن، ایک دوسرے کی بانہوں میں ایسے ایستادہ کہ جیسے اُنہیں ایسی ندیوں پر سایہ افگن ہونے پر فخر ہو، یا جیسے بقول علامہ اقبالؔ ندی کا صاف پانی ان سب کی تصویر کشی کر رہا ہو اور اِدھر اُدھر زیارت گاہوں کے اونچے مینار Embracing mood میں جیسے اُڑتے بادلوں، نیلگوں آسمان اور Mist and moonlight کو چومنے میں محو ہوں اور اسی طرح روپہلی چھاؤں بھی جیسے آس پاس کی خشک و تر زمین کے حصوں کو اپنی سرکتی بانہوں میں چھُپانے کی کوشش میں ہوں۔ کشمیر بالکل یہی کچھ تھا۔ کسی خوبصورت خواب کی تعبیر جیسا۔ یہ کسی آسمانی جنت کا وہ ٹکڑا رہا ہوگا جو اُس سے کٹ کر یہاں بچھ گیا ہو۔ شاید S. T Coleridge نے ایسی ہی کسی وادی کو تخیلات کی وادی میں گھومتے ہوئے یا دوسرے الفاظ میں اپنے شعری غور و فکر کی دنیا میں دیکھا تھا کہ صفحہ قرطاس پر اپنی شہکار نظم قبلا خان Kubla Khan کی شکل میں اُس کا نقشہ کھینچا۔ اپنے اُدھورے خواب کی جو ادھوری تعبیر اُس نے نظم میں رقم کی وہ ہمیں ایک طرح سے اس وادیٔ بہشت نظیر کے نشیب و فراز، اس کے خاک و آب کے خطوں، اس کے شجر و حجر اور شام و سحر کی مکمل تشریح لگتی ہے۔ حالانکہ کوئی شخص جنت کی خوبصورتی کی مکمل تشریح نہیں کر سکتا۔ مکمل تشریح کیلئے ہمیں پہلے کچھ Cosmic words تلاش کرنے ہوں گے، جو ہمارے بس کی بات نہیں۔ کولرج لکھتے ہیں:

So twice five miles of fertile ground.
with walls and towers were girdled round;
And there were gardens bright with sinuous rills
Where blossomed many an incense bearing trees.
And here were forests anicient as the hills.

عشوہ طراز آبی گزرگاہیں، بل کھاتی ہوئی آبجوئیں، خوشبو بکھیرتے اشجار، جنگل اِتنے قدیم جتنے کہ خود پہاڑ، ڈھلوانیں، دُھوپ اور چھاؤں چشیدہ اُبھرے ہوئے خطے، حدِ نگاہ تک جس زرخیز اور سرمگین زمین کی بانہوں میں تھے، اس کو وہاں کے سادہ و معصوم مکین ''کشیر'' کے نام سے اُسی طرح پکارتے تھے، جس طرح کوئی دودھ پیتا بچہ اپنی ماں کو بس ''ماں'' کہہ کر پکارتا ہے، کہ یہ لفظ اُن کیلئے سکون اُمید اور پیار کی ایک قاموس تھی۔ ''ماں'' دنیا کا سب سے میٹھا، رسیلا اور اُمید بھرا لفظ ہے اور اسی لفظ سے اُنہوں نے اپنی زمین کو پکارا۔ اُن کے یہاں نہ ''مراز'' کا کوئی تصور تھا اور نہ ''کمراز'' کا۔ ہر چند کہ ان کی ایک وجہ تسمیہ اور تاریخ ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ وادی کے وسطی حصے یعنی ''شہر'' کو ''یمراز'' بھی کہتے سنا گیا ہے۔ باغوں اور ندیوں، خوش منظر نشیب و فراز اور Streams and solitudes کی یہ زمین اُن کیلئے ''موج کشیر'' تھی۔ ''کشیر'' کس زبان کا لفظ ہے اس کی وجہ تسمیہ کیا ہے۔ یہ لفظ کس واقعہ سے منسوب ہے، It ever was all Greek to them. مغل بادشاہ اکبر کے درباری مورخ ابوالفضل لکھتے ہیں ''یہاں کے لوگ اپنے ملک کو ''کشیر'' اپنے آپ کو ''کأشِری'' اور اپنی زبان کو ''کأشُر'' کہتے ہیں۔ خالد بشیر احمد اپنی کتاب ''دیدہ آب رِواں'' میں لکھتے ہیں کہ ''یہ بات قابل ذکر ہے کہ مقامی لوگ کسمیرا یا کشمیر کو وادی کا اصل نام نہیں جانتے بلکہ صدیوں سے اس کو ''کشیر'' اپنی زبان کو ''کأشُر'' اور خود کو ''کأشُر'' کہتے ہیں۔

افسانوی یا باالفاظ دیگر اس ہمالیائی وادی کے وسطی حصے میں بہتی ہوئی ندیوں اور آبی گزرگاہوں کے درمیان وہ شہر آباد تھا، جس پر ایک جانب تخت سلیمان، ہاری پربت اور زبرون کی چوٹیاں سایہ افگن تھیں اور دوسری جانب مہادیو پہاڑ و تیال مرگ (ڈل جھیل) پر نظریں جمائے بیٹھا تھا۔ جہاں آب گاہوں کے اُوپر ہر دم

پرندوں کی ٹولیاں پرواز کرتی تھیں اور جہاں ندی کنارے کے مکین بس کوئی آبی مخلوق جیسی لگتی تھی۔ معصوم وسادہ وخوش مزاج و ہنرمند لوگ جو بس شاید فطرت میں پانی کی طرح تھے، سرد و گرم سے نبھاہ کرنے والے۔ یہ شہر ''کشیر'' بھی کہلاتی تھی، جو دور و نزدیک کے لوگوں کا مرکز نگاہ تھی، اُن کی چہیتی منزل۔ یہ اُن کا اُس وقت بھی ''شہر'' تھا، جب وہاں کے دریا پر ابھی سات پُل نہیں بنے تھے۔ یہ آج بھی اُن کا ''شہر'' ہے اُن کی ''کشیر'' کا دل۔ ایف ڈریو Jammu and Kashmir Territories میں لکھتے ہیں:

> ...the city was called by the same name as the country, that is Kashmir.

وہ مزید لکھتے ہیں:

> We find that Bernier in Aurangzeb's time and Forester who travelled in the country in 1783, use the name Kashmir and not Srinagar.

سر والٹر لارنس اپنی شہرہ آفاق کتاب The Valley of Kashmir میں لکھتے ہیں:

> In short, Srinagar was Kashmir in fact as well as in phrase... the city of the sun or the blessed city also known to the cultivators of the valley as Kashmir.

کشمیر کے شمالی اور جنوبی خطے جن کو کمراز اور مراز بھی کہا جاتا ہے، کے اکثر لوگ سرینگر کو آج بھی ''شہر'' ہی کہتے ہیں، حتیٰ کہ خود سرینگر کے پاس والے مضافاتی علاقوں، جو خود اس کے میونسپل حدود میں آتے ہیں، کے رہنے والے بھی اس کو ''شہر'' ہی کے نام سے پکارتے ہیں۔ وہ سرینگر کے اُس حصے کو ''شہر خاص'' کہتے ہیں، جس کے بیچ میں سے نالہ مار گزرتا تھا اور جس پر ہاری پربت نزدیک سے سایہ افگن ہے۔

واقعی اس سارے علاقے سے گزرتے ہوئے ہمیں آج بھی ایک خاص شہر کے بیچ سے گزرنے کا احساس ہو جاتا ہے۔ ہاری پربت کے عقبی ڈھلوانوں سے جب ہم نگین جھیل اور اس کی Draining Channel کا نظارہ کرتے ہیں تو یہ ایک افسانوی زمین جیسی لگتی ہیں۔ تاریخِ کشمیر اور تاریخِ حسن کے مطابق سرینگر کو اولاً راجہ ورسین اول نے 88ء یعنی 130 بکرمی میں ہاری پربت یا کوہ ماران کے دامن کے آس پاس بسایا اور اس کا نام سوریہ نگر یعنی ''سورج کا شہر'' رکھا۔ مگر محمد یوسف ٹینگ اس سے اتفاق کرتے ہوئے نظر نہیں آتے۔ جب وہ لکھتے ہیں کہ سرینگر کو جو سوریہ (سورج) دیوتا کا شہر کہتے ہیں۔ وہ اس زعم میں ہیں، جس کی کوئی دلیل پشت پناہی نہیں کرتی۔ اُن کے مطابق پرور پور نامی اس شہر کو راجہ پرورسین دوم نے 670ء میں بسایا۔ اُس نے اس کا مرکز ہاری پربت کو بنایا، اور اسی کے گرد شہر آباد کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ پرور پور یا پرورسین پور نام زبان زد عام نہ ہوا۔ اس کے بارے میں لکھنے والوں نے صدیوں تک اِسے ''شہر'' ہی لکھا۔ میرے خیال میں سرینگر کو City of Sri یعنی Goddess of Lakshmi سے منسوب کرنا اس شہر سے متعلق تاریخ کے اُن صفحات کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے جو اس کی ایسی توجیہ نہیں کرتے۔ لفظ ''سری'' کو ایک مخصوص معنی دینا خود اس لفظ کے ساتھ زیادتی ہے۔ کبھی کبھی Place names کی وجہ تسمیہ کرتے ہوئے ہم دُور کی کڑیاں ملاتے ہیں۔ الفاظ اور معنی کی اس کھینچ تان سے اصل موضوع ایک معمہ بن جاتا ہے۔ جان بوجھ کر ایسا کرنے سے تاریخی حقائق مسخ ہو جاتے ہیں۔ والٹر لارنس سرینگر یعنی The City of the Sun کو Blessed City کے معنی دیتے ہیں۔ خالد بشیر احمد اپنی کتاب ''دیدۂ آبِ رواں'' میں لکھتے ہیں۔ سرینگر دو سنسکرت الفاظ 'سری' یا 'شری' اور 'نگر' کا مرکب ہے۔ دونوں الفاظ مل کر ''مبارک شہر'' یا ''شہر معمور'' کے مفہوم دیتے ہیں۔ مُغل حکمرانوں کیلئے یہ ''شہر'' ہی وہ ''مُلک کشیر''

تھا جس پر اُنھوں نے برس ہا برس تک حکومت کی۔ اُنھوں نے اس کو باغوں کی زمین میں تبدیل کیا۔ اُس دور کے تذکرہ نگاروں اور مورخوں نے فرانکوئیس برنیر کی اس Paradise of Indies کو یا تو کشمیر لکھا یا بس ''شہر کشمیر'' کا نام دیا۔ کشمیر کو فتح کرنے کی اپنی خواہش اگرچہ امیر تیمور (وفات 1406ء) پوری نہ کر سکا، مگر وہ اپنی کتاب ''ملفوظات تیموری'' جو اُن کی خودنوشت سوانح حیات بھی ہے، میں اس خطہ بہشت کے بارے میں ایک طرح سے حسرت سے لکھتا ہے کہ اِس ملک کے وسط میں دریا کنارے ایک بڑا ''شہر'' آباد ہے، اور اس ملک کے حکمران اسی ''شہر'' میں رہتے ہیں، ''ظفر نامہ'' جو 1424ء میں شرف الدین یزدی نے تحریر کیا اُس میں بھی ''شہر'' کا لفظ استعمال کر کے اس کی خوب تعریف وتوصیف کی۔ تاریخ کے مختلف ادوار میں تعمیر پسند بادشاہوں نے اس شہر کو اپنی راجدھانی بنا کر اس کی تجدید کاری بھی کی اور اس کے حدود میں توسیع کرتے ہوئے باغ بنوائے، ندیاں کھدوائیں اور محلات تعمیر کئے۔ اس طرح جہلم کنارے بسایا گیا یہ شہر کبھی ہیماوت کبھی پرورسین پور، کبھی پرور پور اور کبھی پُرانہ اُدشٹھان کہلایا۔ چینی سیاح ہیون سانگ نے 33-631 میں اس کو کاش می لو لکھا۔ تاریخ کے کئی ادوار میں ہندو راجاؤں جیسے کہ للتا دیتہِ مکتا پیڑا (697-738AD) جیا پیڑا (663-697AD) اور اونتی ورمن (855-883AD) نے بالترتیب اس شہر سے باہر پرہاس پورہ، اندر کوٹ اور اونتی پورہ میں اپنی اپنی راجدھانیاں قائم کیں، مگر سری نگر کی مرکزیت اور اہمیت نہ ختم ہوئی اور نہ ہی اس کو نظر انداز کیا جا سکا۔ مراز وکمراز میں قائم کی گئی یہ راجدھانیاں وقتی ثابت ہوئیں، کیونکہ یہ اپنے محل وقوع کے لحاظ سے محفوظ جگہیں نہیں تھیں۔ جب کہ سری نگر کو ایک جانب دریائے جہلم، دوسری جانب۔ وسیع آبی خطوں جیسے ڈل جھیل، نگین جھیل آنچار جھیل کے علاوہ مشرق کی جانب پہاڑوں کے ایک اچھے خاصے سلسلے نے نہ صرف زمینی

مناظر سے مالا مال کیا تھا بلکہ اپنے خاص Relief features زیادہ صحیح معنوں میں Now land, now sea, now hills and now lakes نے محفوظ اور ایک حصار بند شہر بنایا تھا۔ زیادہ سہی معنوں میں یہ ایک جزیرہ ہی تھا اور آج بھی ایسا ہی نظر آتا ہے۔ اس پر حملہ آوروں کو حملہ کرنے سے پہلے بہت سوچنا پڑتا ہوگا۔ بیرونی حملوں کے وقت اس کے ملحقہ آبی گزرگاہوں پر بنے ہوئے اُن ڈولتے لکڑی کے پلوں کو آسانی سے لپیٹ دیا جاتا تھا، جو شہر کے اندر تک جانے اور شہر میں عبور مرور کیلئے چوبی راستوں کے طور پر استعمال کئے جاتے تھے۔ کلہن کے مطابق کشمیر کی کئی راجدھانیاں تھیں، مگر ان سب میں سری نگر ہی سب سے اہم تھی، جس کو مہاراجہ اشوک نے بسایا۔ اس شہر کے خوبصورت محل وقوع، اس کی حسین آبی گزرگاہوں، اس کے نشیب و فراز اور پرسکون پہاڑی ڈھلوانوں کو مور یہ راجہ اشوک (228-260 ق م) جو جنگ و جدل کا شوقین تھا، نے جب پہلی بار دیکھا تو ایک دم تیر و تفنگ اور قتل و غارت کو بھول گیا اور ''اَمن کے دھرم'' کا نہ صرف پُر جوش پاسدار بنا بلکہ اس شہر کے اُس فراز والے حصے جس کو آج پاندریٹھن کہتے ہیں، کو اپنی راجدھانی بنایا اور یہاں سے ہی اُس دریا کے خراماں خراماں بہاؤ سے لطف اندوز ہوتا رہا جس کو ''ویتھ'' یا وتستا کہتے ہیں۔ دریا کنارے مہاراجہ اشوک کی یہ راجدھانی ''پُرانہ ادشٹھان'' کہلائی، جو چھٹی صدی عیسوی یعنی پرورسین دوم کے دور اقتدار تک قائم رہی۔ مہاراجہ اشوک نے جس عقیدے کا یہاں پرچار کیا، اُس عقیدے کی بعض کتابوں کے مطابق مہاتما بُدھ نے اپنے ایک قریبی ساتھی Vajrapani کے سامنے یہ پیشن گوئی کی تھی کہ آنند کا پیروکار مدھیانتکا Land of Blue Pines میں بدھ مت کی ترویج و اشاعت کرے گا۔ اس طرح یہ شہر اُن کی نظر میں ''سرسبز صنوبری درختوں'' کی زمین تھا۔ مہاراجہ کنشک کو اس صنوبری زمین سے اتنی محبت تھی کہ بدھ مت کے اکثریتی فرقے

مہایان کے اصولوں اور تعلیمات کو بودھ عالموں کے ذریعہ بودھ کونسل میں Formulate کرکے اُنہیں تانبے کے تختوں پر کنندہ کروایا اور ایک خاص ستو پا تعمیر کرکے اُنہیں اس میں محفوظ کرکے اس شہر کو اس کا اصل امانت دار سمجھا نہ کہ اپنے وطن مالوف گندھارا کو۔ یہ علمی ورثہ آج بھی یہیں کہیں زمین کے اندر افشا ہونے کے انتظار میں ہے۔ جس طرح مہاراجہ اشوک نے یہاں بدھ مت کے پرچار کیلئے وہار، ستوپا اور متعلقہ مندر تعمیر کئے، اُسی طرح ہندو حکمرانوں نے اپنے طویل دور اقتدار میں یہاں کے طول و عرض میں بے شمار مندر تعمیر کئے۔ مسلم حکمرانوں، زیادہ صحیح معنوں میں سلاطین کشمیر نے اس شہر کو ہی نہ صرف اپنی مُستقل راجدھانی بنایا بلکہ ہاری پربت یا پرورسین پورہ کے آس پاس ہی کئی علاقے بسائے جو آج شہر خاص کے وسط میں واقع ہیں۔ سلطان علاؤالدین (1344-56 AD) نے علاؤالدین پورہ بسایا۔ اسی طرح سلطان شہاب الدین (1356-74 AD) نے شہاب الدین پورہ اور سلطان قطب الدین (1374-80 AD) نے قطب الدین پورہ بسایا۔ سلطان سکندر (10380-1406 AD) نے نہ صرف خانقاہ معلیٰ اور جامع مسجد سرینگر تعمیر کی بلکہ اس کے متصل کئی بستیاں بھی بسائیں۔ اس طرح مسلم حکمرانوں نے خانقاہیں، مسجدیں اور زیارت گاہیں اور محلات تعمیر کرکے اس شہر کا دامن تہذیبی، تمدنی، معاشی اور مذہبی رنگینیوں سے بھر دیا۔

مشرق کا یونان: سلاطین کشمیر کے دور میں دست کاروں، ہنرمندوں، کاریگروں اور کامگاروں کے باعث سمرقند، بخارا، تاشقند اور کاشغر کے ہم پلہ ہوا اور یوں اہل نظر نے اس شہر کو ''ایران صغیر'' جیسا دیکھا۔ شاہراہ ریشم پر سفر کرنے والے تُجار کیلئے یہ اہم Enroute منڈی بن گئی۔ آب گاہوں اور آبی گزرگاہوں کے متصل مکین ان ہنرمندوں، کاریگروں اور صنعت کاروں (زیادہ صحیح معنوں میں چرب

دست وتر دماغ لوگوں) نے اس شہر کو دور ونزدیک کے تاجروں کا مرکز نگاہ بنایا۔ مورخ محمد اسحاق خان اپنی کتاب History of Srinagar 1846_1947 میں لکھتے ہیں:

"Srinagar's citizens made the city an emporia of trade. This "Venice of the East" owed its importance to its compactness and its large population, its organised public opinion and the superior culture of its inhabitants."

اس شہر کے بیسیوں علاقے، وہاں رہنے والے ہُنر مند لوگوں کی ہنر مندی کی نسبت سے رفتہ رفتہ اُن جگہوں کے Place Names کی وجہ تسمیہ بن گئیں۔ اگرچہ وقت گزرتے آبی گزرگاہیں معدوم ہوئیں اور خاک وحجر کے نیچے دفن ہوئیں اور گرد وغبار نے ان لوگوں سے بہت کچھ چھین لیا، مگر وقت کمان گری محلّہ، شیشہ گری محلّہ، ٹینکی پورہ، نقاش پورہ، قلم دان پورہ، مشالی محلّہ، علم گری محلّہ، چنکرال محلّہ، نعل بند پورہ، نابد پورہ، کاغذ گری محلّہ، بندوق کھار محلّہ، رزگری محلّہ، ناو پورہ، شورہ گری محلّہ، جلد گر محلّہ، روشن محلّہ، بانہ محلّہ، سازی گری محلّہ سے اُن کے Name place اُسی طرح چھین نہ سکا جس طرح اس شہر کی ایک خاص آبی گزرگاہ ''نالہ مار'' زمین بوس ہونے کے باوجود اس علاقے سے اس کا نام جُدا نہیں کیا جاسکا۔ آبی گزرگاہوں Waterways اور پُرسکون جھیلوں کے درمیان واقع اس شہر کو جب ماضی قریب میں یورپی سیاحوں، مہم پسندوں، کوہ پیماؤں اور جمالیات کے پرستاروں نے دیکھا، تو اُنہوں نے اس کو Venice of the East یعنی مشرق کا یونان کہا۔ اُن کیلئے یہ پاکیزہ شہر Blessed city (شری نگر) ''سورج کا شہر'' سے زیادہ ایک ''دریائی شہر'' تھا۔ پانی کی سطح پر تیرتا ہوا ایک باغ یا آب گاہوں کے مابین ایک Promised

piece of land اس شہر کی اس خاص شناخت کی بنا پر اُنہوں نے اس کی تعریف و توصیف کے پل باندھتے ہوئے اپنے سفر ناموں کے اوراق کی تنگ دامنی کو یکسر فراموش کیا اور قاموس نما کتابیں تحریر کیں۔ اُنہوں نے اس زمین کو یونان سے بھی زیادہ خوبصورت قرار دیا۔ اُن کے سفر ناموں کی ورق گردانی کرتے ہوئے کشمیر سے متعلق تصاویر کو دیکھ کر ذہن کے پردوں پر کسی آسمانی شہر Cosmic City کا تصور اُبھرتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک برطانوی مصنفہ پی۔ پائیری کی کتاب The Land Kashmir: of Streams and Solitudes میں شامل دریائی مناظر اور کشتی رانی سے متعلق قلمی تصاویر کا کوئی جواب ہی نہیں۔ ینگ ہسبنڈ کی کتاب Kashmir کا آدھا حصہ تو ایسی ہی نادر تصاویر کا ایک بہت بڑا البم لگتا ہے۔ اس میں شامل شہر کی آبی گزرگاہوں، خاص کر شہر کے وسط میں رواں آبجو یا Waterway ''نالہ مار'' سے متعلق تصاویر دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس شہر کی مشابہت Thames Valley سے کر کے ہنگ ہسبنڈ لکھتے ہیں:

> As we glide through channels of still, transparent water hedged in by reeds and willows... boats seem to float in mid air.

شہر کی اِن آبی گزرگاہوں میں کشتی رانی اصل میں آبجوؤں کے اوپر خوبصورت محراب دار چوبی پُلوں، کنارے کے متصل مکانوں، اُن کی خاک پوش اور گل پوش چھتوں، عبادت گاہوں کے بُلند میناروں اور گنبدوں، مسکنوں کی سادہ معصوم وفنکارانہ زندگی اور اُن کے پُر امید شب و روز کی مصروفیتوں کا مشاہدہ اور نظارہ کرنے کا سفر ہوا کرتا تھا۔ اسی تناظر میں والٹر لارنس لکھتے ہیں:

> The fashionable sites for houses are the banks of the river and the Nallah Mar, the snake

canal. This is the most important of the many canals which intersect the city. It connects Srinagar with the Anchar lake and the Sind Valley. Its curious stone bridges and shady waterways are most picturesque.

سرآرل سیٹن لکھتے ہیں:

All principal bazars are built along their banks, and the numerous canals which intersect the city.... that serve as the main throughfares for the transport of goods.

ایک طرف پہاڑ ہوں، جن کے دامن کو جھیلیں اور ندیاں جیسے تھام رہی ہوں، اور سطح آب پر کشتیاں تیر رہی ہوں اور ان سب پر غروب آفتاب اور طلوع آفتاب مختلف زاوؤیوں سے ضیا پاشی کر رہا ہو اور اس دوران Sunshine and Shade ایک دوسرے کا تعاقب کرتے ہوئے کئی سر کتے منظر تخلیق کر رہے ہوں تو شاعر مشرق علامہ اقبال کیوں نہیں لکھتے ۔

کوہ ودریاوغروب آفتاب   من خدا دیدم آنجا بے حجاب

جس طرح دریائے جہلم وادی کشمیر کا اصل حُسن ہے، اُسی طرح کئی ندیاں جو ڈل جھیل سے نکل کر بالآخر دریائے جہلم میں سما جانے سے پہلے شہر کے وسط میں سے ایک رنگین مزاج عاشق کی طرح گھومتے ہوئے گزرتی تھیں۔ ماضی میں اس شہر کی اصل خوبصورتی یہی تھیں۔ ان کے باعث یہ شہر ایک جھیل برآمد جزیرہ جیسا نظر آتا تھا۔ ان آبی گزرگاہوں میں ''نالہ مار'' تو جیسے اس شہر کے ماتھے کا جھومر تھا۔ شاید اسی آبجوں کی وجہ سے یہ شہر مشرق کا یونان کہلایا۔ ولیم ویکفیلڈ لکھتے ہیں:

Many travellers have remarked that it bears a close resemblance to one of the old canal in

Venice ... most interesting of all these watery highways is the Mar Canal, perhaps the most curious place in Srinagar.

''مار'' فارسی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی ''سانپ'' کے ہیں اور سانپ ایک سیدھ میں نہیں بلکہ بل کھاتا ہوا زمین پر رینگتا ہے۔ نالہ مار اسی انداز سے شہر کے بیچوں بیچ گزر کر کئی خوبصورت windings بناتا تھا۔ اس طرح سلطان زین العابدین بڈ شاہ (1323-74) کے دور اقتدار میں جب فارسی یہاں کی سرکاری زبان تھی، کھدوائی گئی یہ ندی ''نالہ مار'' کہلائی۔ لفظ ''نالہ'' اُس آبجو یا پہاڑی ندی کیلئے بھی استعمال کیا جاتا ہے، جو بل کھاتی ہوئی فراز سے نشیب کی طرف بہتی ہو۔ شہر میں اس کی کچھ اور باج گزار اور رجباہ شاخیں بھی تھیں جو کئی جگہ پر باہم ملتی تھیں اور جدا ہو کر الگ الگ Contour پر بہتی بھی تھیں۔ دوسری ندیوں جیسے ژونٹھی کوہل (قدیم نام مہاسرت) خانیار کوہل نالہ امیر خان، کاوڈارہ کوہل اور نارہ بل کوہل سمیت دوسری بہت سی ندیوں کا بھی Head works یعنی منبع آب ڈل جھیل ہی تھا۔ ژونٹھی کوہل ڈل جھیل سے نکلنے والی اولین ندی ہے۔ یہ بسنت باغ، بربرشاہ اور مندر باغ سے ہوتے ہوئے مائسمہ کے نزدیک دریائے جہلم سے جس جگہ ملتی ہے، وہاں پر واقع ''یاربل'' اس علاقے کا مشہور گھاٹ تھا۔ ڈل جھیل سے منشی باغ تک کا دریائی سفر اسی ندی سے کیا جاتا تھا۔ تاریخِ حسن کے مطابق نالہ مار سے کچھ اور ندیاں شہر میں مختلف جگہوں سے مختلف ادوار میں نکالی گئیں۔ ان میں سے ایک سید بزرگ شاہ قادری نے کھدوائی۔ دولت چک نے دولت کوہل نامی ندی کھدوائی۔ ایک اور ندی کاوڈارہ سے مرجان پورہ سے ہوتے ہوئے بالآخر اپنے Tail میں خوشحال سر میں جا گرتی تھی۔

تاریخ کشمیر کے مطابق سلطان بڈ شاہ نے نالہ سندھ متصل گاندربل سے شاہ جوئے کوہل نام کی ایک ندی نوشہرہ جہاں اُن کا پایہ تخت تھا، تک ایک نہر کھدوائی،

اور حسین خان چک (1560-70 AD) نے اسی نہر سے لچھمہ کوہل نکلوائی، جو اُس کے تعمیر کردہ باغ جو سکندر پورہ محلّہ خواجہ بازار میں واقع تھا، کے بیچ میں سے گزرتی تھی۔ حضرت خواجہ محمود نقشبندی نے اس باغ میں خانقاہ فیض پناہ نقشبندیہ وہاں تعمیر کروائی جس کے نزدیک آج مزار شہدا واقع ہے۔ اس نہر کا اب نام ونشان بھی موجود نہیں۔ تارہ بل نام کی ندی خوشحالی سر سے ہوتے ہوئے اپنے سِرے میں آنچار جھیل میں سما جاتی تھی۔ یوسف شاہ چک (1578-85 AD) نے بھی اپنے مختصر دورِ اقتدار میں دریائے جہلم سے شیر گڈھی کے نزدیک کٹہ کوہل نام کی ایک نہر کھدوائی، جو صفا کدل کی طرف بہتے ہوئے وہاں دوبارہ دریائے جہلم کے خراماں خراماں بہاؤ کا حصہ بنی تھی۔ کٹہ کوہل کی ایک شاخ جس کو سونر کوہل کہتے ہیں۔ دودھ گنگا کی ایک معاون ندی تھی، جو آگے کے اپنے بہاؤ میں چھتہ بل کے نزدیک دریائے جہلم کا حصہ بنتی ہے۔ اس کے بارے میں ولیم ویکفیلڈ لکھتے ہیں:

Kut-Kul passes through the western portion of
the city and embrces some of its most squalid parts.

یوسف شاہ چک کے دور میں ہی ایک اور ندی فتح کدل، ڈل حسن یار میں کھدوائی گئی، جہاں اُس نے ایک باغ بھی تعمیر کروایا تھا۔ کاشُر انسائیکلو پیڈیا کے مقالہ نگار بشیر اختر کے مطابق براری نمبل کا پانی چودھویں صدی عیسوی تک بڑی یار گانکھن اور ڈل حسن یار میں سے گزر کر تین جگہوں پر دریائے جہلم سے جا ملتا تھا۔ پھر بڈشاہ کے دور میں ان تینوں شاخوں کو پاٹ کر مار کوہل بابا ڈیمب سے آنچار جھیل تک نکالی گئی۔ اُن کے مطابق مار کوہل کے علاوہ دو درجن سے زیادہ ندیاں اور آبی گزرگاہیں مکڑی کے جال کی طرح اس شہر میں پھیلی ہوئی تھیں۔ ڈل جھیل کی ساری پیداوار، بشمولِ سبزیاں کشتیوں میں لاد کر ان ہی آبی گزرگاہوں کے ذریعہ شہر کے ہر

مکین کے مکان کی دہلیز تک بہ آسانی پہنچ جایا کرتی تھیں۔'' سلطان بڈشاہ نے کشمیر کے طول وعرض میں آب گاہوں، ندیوں اور آبپاشی نہروں کی کھدوائی Excavation اور رکھ رکھاؤ Maintenance کی طرف خاص دھیان دیا۔ایسا لگتا ہے کہ وہ اُس حد تک Water loveing king تھا، جس حد تک وہ صنعت وحرفت پسند بادشاہ تھا۔شمالی کشمیر کی زینہ گیر کنال، جنوبی کشمیر کی شاہ کوہل (مارتنڈ کنال) اور شہر سرینگر کے قلب میں کھدوائی گئی ندیوں بشمولِ نالہ مار اس کا واضح ثبوت ہے۔خود بڈشاہ، جن کا پایہ تخت شہر کے وسط یعنی نالہ بل اور نوشہرہ کے پاس واقع تھا، ڈل جھیل کی سیر کی خاطر وہ اُس آبی گزرگاہ کا استعمال کرتا تھا، جس کو آج ہم نالہ امیر خان کہتے ہیں۔اُنہوں نے کئی آب گاہوں کے بیچ میں تفریحی جزیرے بنائے اور شاندار چوبی محلات تعمیر کئے۔پروفیسر غلام نبی فراقؔ جس نے اپنی ساری عمر بودوباش کی وجہ سے نالہ مار کے آس پاس ہی گزاری، لکھتے ہیں''نالہ مار میں اوائل بہار سے آمد خزاں تک صاف و شفاف پانی رواں رہتا تھا۔جب ڈل جھیل کے پانی کی سطح بُلند ہو جاتی، تو نالہ مار کے پانی کی روانی اور بہاؤ میں بھی خودبخود اضافہ ہو جاتا تھا۔ اس طرح یہ ندی Self-dredging کے عمل سے گزر کر اپنے کناروں پر موجود سارا غیر ضروری مواد ملبہ اور کوڑا کرکٹ اپنے ساتھ بہا کر آنچار سر کی طرف بہا کر لے جاتی تھی۔'' ارجن دیو مجبورؔ کے مطابق یہ نہایت ہی خوبصورت آبجو تھی، جس میں چھوٹی بڑی کشتیاں تیرتی رہتی تھیں اور اس کے کنارے کے اکثر مکانوں کے باہری دروازے اس جانب وا ہوتے تھے اور یوں ہر چیز کنارے کے مکینوں کی دہلیز پر آسانی سے پہنچ جاتی تھیں۔ اس آبی گزرگاہ کے باعث یہ شہر Paris جیسا چمکتا دمکتا شہر نظر آتا تھا۔''

شہر کی دو درجن ندیوں اور خود ڈل جھیل اور ''ژونٹھی کول'' کی مناسبت سے ناوہ پورہ کی اپنی ایک تاریخ ہے۔ڈل دروازہ سے لے کر مائیسمہ کے نزدیک دریائے

جہلم پر واقع گھاٹ تک کی Water channel جو ناؤپورہ کو چھو کر گزرتی تھی، شہر کیلئے وہ آبی حصار تھی، جس کو کشتیوں کے عارضی پلوں کے ذریعہ ناؤپورہ کے نزدیک عبور کرنے سے ہی شہر خاص میں داخلہ ممکن تھا۔ ان پلوں کو شہر پر بیرونی اطراف سے حملہ ہونے کی صورت میں فوراً ہٹا دیا جاتا تھا۔ یہ رود بار جنوب میں واقع باغات اور شمال و مغرب میں واقع شہر خاص کے درمیاں حدِ فاصل تھی۔ ڈل جھیل اگرچہ نالہ مار کا اصل منبع آب یعنی Headworks تھا، مگر اس کا اصل سفر ناؤپورہ سے ہی شروع ہو جاتا تھا۔ نالہ مار ناؤپورہ سے آگے خانیار کے مغرب میں دو حصوں میں بٹ جاتا تھا۔ پھر یہ دونوں شاخیں آگے مسجد کے نزدیک باہم بغل گیر ہو جاتی تھیں۔ نائدکدل سے گزر کر ایک اور آبجو اس میں سما کر اس کے پانی کے حجم اور بہاؤ میں اضافہ کرتی تھی۔ یہاں سے یہ کئی Windings بنا کر بوہری کدل، صراف کدل، کادی کدل، راز ے کدل اور نوا کدل سے ہوتے ہوئے عیدگاہ کے قریب قدرے دائیں مڑ کر عالی مسجد کی طرف بہہ کر پورے اَچھن علاقے کی زمین کو سیراب کرتے ہوئے، بالآخر آنچار جھیل میں، جو ایک طرح سے اس کا ڈیلٹا تھا، خاموشی سے سما جاتا تھا۔ ماضی میں شہر کی یہ رود بار اچھن کی زرخیز زمین کو سیراب کرتے ہوئے اس کے دامن کو پھل اور پھولوں سے بھر دیتا تھا، آج شہر کا کوڑا کرکٹ اس کو بُری طرح دفن کر رہا ہے۔ مزید یہ کہ آج اس سارے علاقے کو اندھا دُھند تعمیرات کا دیو نگل رہا ہے۔ شہر خاص میں جگہ جگہ نالہ مار اور اس کے متصل رواں آبجوؤں پر چونہ، سرخی، اینٹوں، پتھروں اور لکڑی سے بنے ہوئے کئی محرابی پل نہ صرف شہر کی خوبصورتی کا ایک حصہ تھے بلکہ یہ اپنے ملحقہ علاقوں کے Name places کی وجہ تسمیہ بھی تھے۔ شہر کے اکثر لوگ کشتیوں میں بیٹھ کر ان ہی آبی گزرگاہوں کے ذریعہ ڈل جھیل اور دریائے جہلم کی طرف سماجی، تفریحی، اور معاشی نوعیت کا سفر کرتے ہوئے مغل باغات، درگاہ حضرت بل، تیل بل،

مانسبل، گگری بل، آنچار سر، شادی پورہ اور گاندربل تک جاتے تھے۔ پروفیسر محمد اسحاق خان لکھتے ہیں:

The traffic between these canals was always great, for it was from these canals that the river was approached by the citizens, the most important of those was the Mar canal.

پروفیسر غلام نبی فراق لکھتے ہیں ''نالہ مار پر جگہ جگہ ''یاربل'' نام کی وہ جگہیں تھیں، جہاں خاص کر بہار اور موسم گرما کے دوران بڑی رونق ہوا کرتی تھی۔ بوہری کدل تک اس کے کناروں پر کشتیوں کی قطار نظر آتی تھی۔ بوہری کدل گھاٹ شہر کی وہ سب سے بڑی سبزی منڈی تھی، جہاں سے مختلف قسم کی سبزیاں آبی شاہراہوں کے ذریعہ ہی شہر کے دیگر علاقوں تک بھیجی جاتی تھیں''

نالہ مار اور اس کی ملحقہ آبجوؤں کا پانی سلطان بڈ شاہ کے دور سے لے کر ماضی قریب تک اتنا صاف و شفاف بہتا رہا کہ جب یورپی سیاحوں نے ڈوگرہ دور حکومت میں ان کے ذریعہ اندورن شہر کا تفریحی سفر کیا تو لکھا:

The water is so still and so clear that the reflections of the surrounding mountains are seen as in the most polished mirror.

(Kashmir: Young Husband.

تاریخ حسن کے مطابق ناوہ پورہ کے نزدیک راجہ پرورسین نے ایک ستھو (Bund) تعمیر کر کے دریائے جہلم کے پانی کے ایک مطلوبہ حصے کے بہاؤ کا رُخ اپنی راجدھانی، جو کوہ ماران کے دامن میں واقع تھی، کی طرف موڑ دیا تا کہ یہ اُس کی راجدھانی کیلئے ایک حفاظتی آبی فصیل ثابت ہو۔ شمال کی جانب کوہ ماران نے اس کو پہلے سے ہی اپنی حفاظتی حصار میں لے رکھا تھا۔ پھر راجہ درلب وردھن کے زمانے میں

یہی Bund سیلاب کے ایک زبردست ریلے میں بہہ گیا اور اس دوران دریائے جہلم کا پانی اُس غیر آباد اور Unfrequented علاقے میں داخل ہوا، جس کو اُس زمانے میں ویتال مرگ یعنی Possessed pasture کہتے تھے۔ اس طرح ویتال مرگ ایک طرح سے ساکن پانی کی جھیل میں تبدیل ہوا۔ بڈشاہ نے اس جھیل کو اُس ندی کا منبع ءآب بنایا، جو ماضی قریب یعنی 1970 عیسوی تک شہر کے بیچوں بیچ نالہ مار کے نام سے رواں تھی۔ ویتال مرگ حکومتی اقدامات اور خود اپنے بہاؤ کے کھر چن یا Bed errosion کی وجہ سے وقت گزرنے کے ساتھ گہری ہوتی گئی اور آج کے ڈل جھیل میں تبدیل ہوئی۔ مگر دریائے جہلم کے تیز بہاؤ والے سیلابی ریلے، جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اسی نے ویتال مرگ کو ایک جھیل میں تبدیل کیا، ایک طرح سے اُن ارضیاتی اصولوں کے برعکس عمل لگتا ہے جو زمین پر مختلف تبدیلیوں اور Relief features کے بننے اور بگڑنے کا اصل محرک ہوتے ہیں۔ کوئی سیلابی ریلہ اپنے متصل کسی نشیبی علاقے یعنی Depressed portion of land کو غرقاب تو کر سکتا ہے، اس کو کھدائی کے ذریعہ اور گہرا نہیں کرتا۔ یہ وہاں Sedimentation اور Siltation کا عمل انجام دے کر اُس کو سپاٹ زمین میں اُسی طرح تبدیل کرتا ہے۔ جس طرح دریائے جہلم ولر جھیل میں اور تیل بل نالہ اور داچھی گام نالہ ڈل جھیل کے شمالی حصہ میں Alluvial soil بچھا کر Silt Deposition کا عمل انجام دے رہا ہے۔ تیل بل نالہ، مارسر جھیل یا داچھی گام نالہ، مہادیو پہاڑ کے کم و بیش Perennial برف کے ڈھیر اور دھنہ ہامہ کا Catchment area ویتال مرگ کا اصل منبع آب ہونے کے باعث یہ ماضی میں عرصہ دراز تک ایک دلدل والا علاقہ رہا ہوگا۔ پھر یہ کہ ویتال مرگ خود دریائے جہلم کے مقابلے میں Higher contour پر واقع ہونے کے باعث قدرتی طور نامعلوم ادوار سے اسی کی طرف Drain ہوتا رہا

ہوگا۔ ویتال مرگ کے ڈھلوان Catchment area سے بہہ کر آنے والے پانی کے ریلے اسی کے بیچ سے گزرتے ہوئے اور پھر یہاں سے جہلم کی طرف بہتے ہوئے کھدائی کا وہ عمل جاری رکھے ہوں گے، جس کو ہم Bed erosion کہتے ہیں۔اس کے باعث ویتال مرگ دلدل سے جھیل بن گئی۔ویتال مرگ خود اپنے اندر کے ابلتے چشموں کی وجہ سے مانسبل جھیل کی طرح دریائے جہلم کے بہاؤ کا ایک لگے ہاتھوں Enroute سر بند تھا۔محمد یوسف ٹینگ لکھتے ہیں ڈل چھ سات سو سال پہلے ایک دلدل یا کشمیری لفظ کے مطابق ''نمبل'' کی شکل میں موجود تھا۔ہمیں اس کا نام پہلی مرتبہ شری ور کی ''زین راج ترنگنی'' میں نظر آتا ہے، جو سلطان زین العابدین کا درباری مورخ تھا۔تاریخِ حسن کے مطابق ڈل جھیل کا پانی پرانے زمانے میں حبہ کدل کے نزدیک دریا سے جا ملتا تھا۔اس قدرتی Draining channel پر بڈشاہ نے ایک بند تعمیر کیا اور نالہ مارکو اچھن علاقے کی سیرابی کا ذریعہ بنایا۔کئی outlets یا نکاسی آب کی ندیاں ڈل جھیل کی جان تھی۔ان کے ذریعہ اس کا سطح آب خود بخود نہ صرف Regulate ہوا کرتا تھا بلکہ پانی کا اُتار چڑھاؤ اور اس کا بہاؤ، اس کی صفائی ستھرائی کا عمل بھی انجام دیتا تھا۔ڈل جھیل اور نگین جھیل کے جو حصے آج دلدل میں تبدیل ہوتے نظر آرہے ہیں، وہ دراصل ان ہی Outlets کا مسدود و معدوم ہونے کا شاخسانہ ہے۔ پانی کی روانی ہی پانی کی جان ہے۔ مسلسل بہنے کا عمل گندے پانی کو بھی از خود صاف و شفاف بنا دیتا ہے۔ ہمارے اسلاف کی دوراندیشی اور خود قدرت کی مہربانیوں نے ہمیں جھیل جھرنوں، آب گاہوں، ندیوں اور Wetlands کی نعمت سے نوازا تھا۔مگر ہم کوتاہ اندیش لوگوں نے اِن کو لاکھوں ٹن مٹی، سیمنٹ اور بجری کے نیچے ہمیشہ کیلئے دفن کیا۔آب جوئیں، جھیلیں اور چشمے زمین والوں کیلئے قدرت کے تحفے ہوتے ہیں۔ بدقسمت ہیں وہ لوگ جو ان کو پاٹ کر سڑکیں تعمیر کرتے ہیں اور

کنکریٹ کی دیوہیکل عمارتیں کھڑی کرتے ہیں۔ نالہ مار اور اس سے منسلک آبجوئیں معدوم ہونے سے ڈل جھیل اُس گھٹن کا شکار ہوا، جس نے اس کے مطلوبہ بہاؤ میں ٹھہراؤ اور رکاوٹ پیدا کر کے اس کو ایک طرح سے ایک Cesspol میں تبدیل کیا۔ اس وقت ڈل دروازہ (چونٹھی کوہل) اور نالہ امیر خان ہی دو ایسے outlets ہیں جو اس کو دریائے جہلم کی طرف Drain کر رہے ہیں۔ مگر یہ دونوں اِس وقت Bottleneck کا شکار ہیں جس کی وجہ سے جھیل کی اپنی پیدا کردہ گھاس پھوس، انسانوں کے ذریعہ اس میں ڈالا جانے والا میل کچیل اور بارشوں کے ذریعہ اس کے Steep catchment area سے لایا ہوا ملبہ جھیل کی تہہ میں Desposite ہو جاتا ہے۔

دنیا کی بہت سی تہذیبوں نے اولاً دریاؤں کے کنارے سے ہی اپنا سفرِ حیات شروع کیا۔ کیونکہ پانی بود و باش کیلئے پہلی ضرورت ہے۔ دریاؤں کے بہتے پانی نے اگر چہ ایسی River valley civilization کی نشوونما اور عروج میں کلیدی کردار ادا کیا، مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ ان میں سے اکثر تہذیبوں کو وقت کی گردش اور خود بہتے دریا کی دھارا اپنے ساتھ بہا کر لے گیا اور وہاں بکھیر دیا جہاں دریا خود اپنے ڈیلٹا میں کہیں پر بکھر گیا اور غم ہوا۔ دریائے جہلم نے بھی ایک طرح سے اور اپنے طور پر ایک Tiny Himalayan Civilization کو اپنے کناروں پر جنم دیا۔ مگر یہ سست رو دریا اُنہیں کہیں اور بہا کر نہیں لے گیا۔ اس دریا کا کوئی ڈیلٹا نہیں جہاں یہ بکھر سکتا۔ لگتا ہے کہ اس دریا کو اس زمین اور اس کے کناروں پر رہنے والوں سے بڑی محبت ہے۔ یہ اُن کی طرح اگر چہ Slow and sluggish ہے۔ مگر یہ اُن ہی کی طرح اپنے بہاؤ میں سنجیدہ اور ثابت مزاج ہے۔ پی پایَری کے مطابق:

With its innumerable windings...it is as if were loath toleave the valley, shows you from every possible point of view the lovely changing landscope.

یہ دریا آج بھی خراماں خراماں اس شہر کے دامن کو چھوتے ہوئے جیسے اس کے کناروں پر مکین دستکاروں، ہنرمندوں اور کاریگروں، جنہوں نے اپنے بل بوتے پر زندگی کے نشیب وفراز کا سامنا کیا، کی دل کی دھڑکنیں جمع کرتا ہوا نہ چاہتے ہوئے Outer plains کی طرف بہہ رہا ہے۔اس دریا کی معاون ندیاں، ان کے کنارے کے گھاٹ یا ''یاربل'' اور دریا پر بنے ہوئے پُل کشمیریوں کے تلخ، تُند وشیرین ادوار، جدوجہد حیات Struggle for survival اور سب سے بڑھ کر اُن کی بحیثیت ایک ہمالیائی تہذیب سے متعلق ہزارہا واقعات کی ایک پوری تاریخ کے گواہ ہیں۔دریا مت کے صل گھاٹ اور آبی گزرگاہیں کبھی اُن کیلئے حزن و یاس کی علامتیں واقع ہوئیں اور کبھی اُن میں زندہ دِلی اور عزم و ہمت کا احساس جگانے کا موجب ثابت ہوئیں۔ ان آبی شاہراہوں کے آس پاس رہتے ہوئے اُنہوں نے موسموں کی بوقلمونیاں دیکھیں۔کبھی حکمرانوں کی طوطا چشمی کا شکار ہوئے اور یوں کئی انقلابات سے گزرے۔لیکن بہتے پانیوں نے انہیں ہمشیہ یقین، اُمید اور ہمت کے ساتھ زندہ رہنا سکھایا۔ خالد بشیر احمد اپنی کتاب Jhelum: The River Through My Backyard میں لکھتے ہیں:

> It is not just a river but a strong symbol of the land of its origin. It is deeply rooted in the ethos of Kashmir and makes an inalienable part of our history.

اس محبت خو اور زمین شناس دریا نے اپنے اندر اُسی طرح خوفناک آبی جانوروں کو پنپنے نہیں دیا جس طرح وادی سندھ پر سایہ افگن ہرموکھ پہاڑ اپنے اردگرد کے نشیب وفراز میں رینگنے والے سانپوں کو زہر سے محروم کرتا ہے۔والٹر لارنس کے مطابق:

> and men believe that the gleam from the vein of green emerold in the summit of the mounmtain renders all poisonous snakes harmless.

ابوالفضل بھی آئین اکبری میں یہی کچھ لکھتا ہے۔ کہا گیا ہے کہ Kashmirs are abhorrent to blood مگر میرا ماننا ہے کہ River Jhelum is abhorrent to poisonous aquatic animals

شاید کلہن پنڈت نے اسی تناظر میں لکھا کہ ’’دریائے جہلم کے گھاٹ وہ محفوظ اور آرام دہ جگہیں ہیں جہاں سے انسان بےفکر ہوکر بہتے دریا کا نظارہ کرسکتا ہے کہ یہ دریا خوفناک آبی جانوروں سے بالکل مُبرا ہے۔‘‘

دریائے جہلم نے سرینگر کو نہ صرف ایک دریائی شہر کا روپ بخشا بلکہ یہاں کے مکینوں کو اپنی ایک الگ تمدنی، ثقافتی، معاشرتی، تہذیبی اور سماجی شناخت بھی عطا کی۔ یہ اُن کی وادی کا ’’گنگا‘‘ ہے، ان کے شہر کا ’’دریائے نیل‘‘ ہے۔ اس کے کناروں پر واقع گھاٹوں اور یاربلوں نے اُنہیں ایک دوسرے کا دکھ سکھ کا شناسا بنایا۔ یہی شناسیت اُن کی اصل قوت تھی۔ اسی کی وجہ سے اُنہوں نے وقت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر زندہ رہنا سیکھا۔ اگرچہ کھنہ بل سے کھادن یار تک اس کے کنارے سینکڑوں گھاٹ یا عرف عام میں ’’یاربل‘‘ تھے۔ مگر سرینگر کے حدود میں اس اہم آبی شاہراہ پر واقع بیسیوں گھاٹوں کی اپنی ایک الگ معاشی، معاشرتی اور سماجی اہمیت تھی۔ ان ہی گھاٹوں سے چاول، دھان، مکی، برزہ، لکڑی، پھل، سبزی اور دوسری اشیائے خوردنی کے علاوہ پتھر، اینٹ، بالن، کوئلہ اور Drift wood اس دریا کی معاون آبی گزرگاہوں Waterways کے ذریعہ اندرون شہر تک آسانی سے پہنچائی جاتی تھیں۔ ایف ڈریو ان معاون ندیوں کے بارے میں Jammu and Kashmir Territories میں لکھتے ہیں:

Form the great aretery of communication in the city itself.

سرینگر میں شیخ باغ کے متصل کا گھاٹ یایوں سمجھو شہر کا اولین دروازہ Gateway of Srinagar کے طور پر اپنی اہمیت کا وہ گھاٹ تھا جہاں مال بردار کشتیوں کے نقل وحمل پر ٹیکس وصول کیا جاتا تھا۔اس طرح یہ خاص جگہ بعد میں ''آبی گزر'' کے نام سے مشہور ہوئی۔ایک مورخ کے مطابق یہ وہ جگہ تھی جہاں آخری ڈوگرہ حکمران شکارے میں شیر گڈھی جاتے ہوئے لوگوں کی شکایات بھی سنتا تھا اور تحریری درخواستیں بھی وصول کرتا تھا۔جس طرح ''آبی گزر'' ایک حکومتی گھاٹ تھا، اُسی طرح ''زینہ کدل'' ایک عوامی گھاٹ تھا۔آبی گزر محصولات کیلئے بدنام تھا اور زینہ کدل کا گھاٹ من گھڑت خبروں یعنی خبرزینہ کدل کیلئے۔جہلم پرواقع ایسے گھاٹ صبح وشام گہما گہمیوں کے مرکز ہوا کرتے تھے۔عورتیں دریا کنارے ان گھاٹوں پر کپڑے دھوتیں، مرد گپ شپ میں مصروف رہتے اور بچے نہانے کے بعد کناروں پر دھوپ سینکتے رہتے۔ولیم ویکفیلڈ لکھتے ہیں ''دریا کے کناروں پر گھنے مکانات ہیں۔لوگ دریا کے کناروں پر اکٹھا ہوکر گھریلو مشغلوں اور گپ شپ میں مصروف رہتے ہیں۔گھاٹوں پر عورتوں کی بھیڑ لگی رہتی ہے۔عورتیں بار بار برتنوں میں پانی بھرتیں دکھائی دیتی ہیں۔ یہ پانی اُن کے گھروں میں کھانا پکانے کے کام آتا ہے'' شہر باشوں کے بارے میں سر والٹر لارنس لکھتے ہیں:

> If he lives on the river or the Snake Canal, he can enjoy life from his latticed window. The citizen can saunter down to the river ghats and bathe...

کہا جاتا ہے کہ راجہ اونتی ورمن (855-833 AD) نے اپنے دور اقتدار میں اپنے ایک زیرک Hydraulic Engineer سویہ، جو اُن کا وزیر بھی تھا، کے مشورے پر دریائے جہلم پر گھاٹ تعمیر کروائے اور ان کے پاس ہی وہ Floating Wooden bathrooms بھی بنوائے جہاں لوگ نہانے کا محفوظ مزا لیتے تھے۔

دریا کنارے کے یہ گھاٹ اور نہانے کے Bathing boxes لوگوں کی من پسند جگہیں بن کر اُبھریں۔ ایک یورپی تذکرہ نگار لکھتے ہیں:

The bathing places, were much frequented by men in the day time, and by the women as the evening drew in, for they are a water loving people.

گھاٹوں کے آس پاس رہنے والے لوگ، جو کشتی رانی اور مختلف اشیا کے نقل وحمل یعنی Water transport کے کام سے وابستہ ہوتے تھے، عام طور پر تند مزاج، اور تُرش رو ہوتے تھے۔ کشتی باشوں کیلئے یہ ''آبی گزر'' اور عام لوگوں کیلئے یہ ''یاربل'' یعنی یار دوستوں سے ملنے کی جگہیں تھیں۔ کشتی باش اگر چہ پُر مشقت زندگی گزارنے کے عادی تھے مگر اکثر تذکرہ نگاروں نے اُنہیں Young Husband کی رائے کے مطابق ہی پایا جو لکھتے ہیں:

They have not so for earned the reputation for truthfulness.

دریائے جہلم کے کناروں اور اس کی معاون آبی گزرگاہوں سے مُنسلک بہت سے معاشی، تمدنی اور سماجی مناظر کا نابود ہونا زندگی کی کئی رنگینیوں سے محروم ہونے جیسا ہے۔ واقعتاً ہم نے بہت کچھ کھویا اور بہت کچھ کھو رہے ہیں۔ ہم آج جس بے قابو Reinforced cement concrete کے دیو کو پال رہے ہیں، وہ ہمارے سرسبز پہاڑی ڈھلوانوں کریوا ٹیلوں، آب گاہوں، نہروں، جنگلوں، Wetlands اور دھان کے کھیتوں، زرخیز زمین کے ٹکڑوں کو بے تحاشا اور خوفناک طریقے سے نگل رہا ہے۔ ہمارے اسلاف اس زمین کی آب گاہوں میں اپنا چہرہ اُسی طرح دیکھتے تھے، جس طرح ہم آج قدآدم آئینہ میں اپنا سراپا دیکھتے ہیں۔ مغل بادشاہ

جہانگیر نے کشمیر میں اپنے دریائی سفر میں جہلم کا پانی اتنا صاف وشفاف دیکھا کہ اُن کے مطابق تہہ دریا کی ریت کے دانے بھی صاف نظر آتے تھے۔ آج وہی آب گاہیں ہم سے جیسے کہہ رہی ہیں کہ روز روز نہانے کے باوجود ہم کتنے میلے کچیلے ہیں۔ ہمارے ماضی نے ہمارے آج کیلئے ''ویتال مرگ'' کوڈل جھیل میں تبدیل کیا تھا۔لیکن ہم آج اِن جیسی آب گاہوں کو مُستقبل کیلئے ویتال مرگ سے زیادہ خوفناک شہر یعنی A ghost city of concrete structures میں تبدیل کرنے پر تُلے ہوئے ہیں، بالکل اُسی طرح جس طرح ہم نے ماضی قریب میں ''نالہ مار'' اوراس سے متصل کئی خوبصورت ندیوں کو دھول اور دُھواں اُڑاتی ہوئی سڑکوں میں تبدیل کیا۔

☆☆☆

گوشۂ ودیارتن عاصی

☆......پنڈت ودیارتن عاصیؔ	خالد حسین
☆......عاصیؔ اور اس کی شاعری	پروفیسر عابدؔ پشاوری
☆......ودیارتن عاصیؔ: حیات وشاعری	اسیر کشتواڑی
☆......ودیارتن عاصیؔ: شخص اور شاعر	پروفیسر شہاب عنایت ملک
☆......عاصیؔ ''دشت طلب'' کے آئینے میں	ڈاکٹر لیاقتؔ جعفری
☆......کلام عاصیؔ: قدیم وجدید شعر کا امتزاج	ڈاکٹر ملک محمد آصف
☆......انتخاب کلام	ودیارتن عاصیؔ

☆☆☆

☆......خالد حسین

پنڈت ودیارتن عاصیؔ: ایک مختصر تعارف

مسرت چیز کیا ہے رنج کیا ہے؟
یہ سارا کھیل اک احساس کا ہے
(عاصی)

کچھ لوگ ناکردہ گناہوں کے لئے دنیا کی نظروں میں گنہگار بن جاتے ہیں اور عاصی کہلاتے ہیں اور پھر زندگی کے دشت میں اکیلے ٹُنڈ مُنڈ درخت کی طرح اپنی ہی تنہائی میں جھلس جاتے ہیں۔ ان کی آتم کتھا میں نصیب سویا رہتا ہے لیکن ضمیر جاگتا ہے۔ زندگی انھیں اداسیوں اور محرومیوں کی سوغات دیتی ہے۔ محرومیوں کا یہی احساس انہیں حساس بنا دیتا ہے۔ ایسے ہی افراد میں میرا شاعر دوست پنڈت ودیارتن عاصیؔ بھی تھا جس نے اپنے لاشعور میں زندگی کے کڑوے پن کو پالا ہے۔ وہ کہتا ہے:

درہم و برہم ہے نظم زندگی
اے غمِ دوراں تیرا خانہ خراب

اپنوں کی حقارت اور نفرت کے کارن جب عاصی کے لئے انسانی رشتے عذاب بن گئے تو وہ کہہ اٹھا:

جیسے ماحول میں جیے ہم لوگ
آپ ہوتے تو خودکشی کرتے

والدین کی وفات کے بعد جب عاصی کو اپنوں کے سہارے کی ضرورت تھی تو اپنوں نے ہی اسے ٹھکرا دیا اور بیگانے اپنے بن گئے، جنہوں نے آگے بڑھ کر عاصی کو تھام لیا۔ انسانی رشتوں کی گرماہٹ میں عاصی جینے لگا اور کاروبارِ زندگی کرنے لگا۔ یہ بھلا اپنوں کو کیوں کر برداشت ہوتا۔ عاصی پر تہمتیں لگنے لگیں۔ وہ بے چین ہو اٹھا:

مفلسوں پہ جب کبھی آیا شباب
گڑھ لیے دنیا نے قصّے بے حساب

عاصی کی شادی ہوئی۔ شادی نے خوشیوں کے بدلے غم دیے، اذیتیں دیں، ملامتیں دیں۔ عاصی سالہا سال تک اسی بندھن کی ارتھی اٹھائے عدالتوں میں خوار ہوتا رہا، رشتوں کی سولی چڑھتا رہا۔ آخر یہ ارتھی جل کر راکھ ہوئی لیکن عاصی کی زندگی مسلسل اس کے کندھوں کا بوجھ بنی رہی۔ ان پر آشوب ایام میں آشا کی ایک کرن دبے پاؤں عاصی کے دل کے آنگن میں اتری اور اس کی آسیب زدہ زندگی میں کچھ پل کے لیے اجالا کرنے کے لئے اس کے ساتھ چند قدم چلی۔ عاصی کے دل میں اس کے لئے بہت عزت ہے، محبت ہے۔ پنڈت ودیا رتن عاصیؔ کا مقدر خوبصورت نہ رہا ہو لیکن اس کا حسن اور جوانی کبھی قابلِ رشک رہے ہیں۔ مشہور پنجابی شاعرِ شِو کمار بٹالوی کے اشعار اس پر پورے اترتے تھے:

ایک اوہدے روپ دی دھپ تکھیری
دوجا مہکاں دا ترہایا
تیجا اوہدا رنگ گلابی
اوہ کِسے گوری ماں دا جایا

زندگی کے 66 سال گزرنے کے باوجود بھی عاصی کا رنگ گلابی تھا، آنکھیں نیلی اور ان آنکھوں میں سیاہ بختی کا کرب صاف دکھائی دیتا تھا۔

عاصی جموں کے محلّہ چوگان سلاتھیان میں 11 جولائی 1938ء میں پیدا ہوا۔ والد کا نام پنڈت شنکر داس تھا۔ بچپن غربت میں تھا اور جوانی پر قسمت نے کالی سیاہی تھوپ دی۔ ساری زندگی مسائل کو سلجھانے میں گزر گئی پھر مسائل ہی ان کی زندگی بن گئے۔ زمانے کے تلخ تجربات اس کے تخلیقی عمل کا حصہ بنے۔ عاصی کے کلام میں اس کا شعوری ردّعمل صاف جھلکتا ہے۔ اس کی شاعری زندگی کی بنیادی سچائیوں کی آئینہ دار ہے اور اس کے اشعار معاشرے کے رستے ناسور کی نقاب کشائی کرتے ہیں:

''دشت طلب'' میں عاصی کی بڑی خوبصورت غزلیں ہیں۔ ان غزلوں میں ادب اور زندگی کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔ عاصی کی غزلوں کا لطف سادگیِ بیان اور طرز کے اچھوتے پن میں مضمر ہے۔ اگر غزل نغمگی ہے تو عاصی کے ہاں اس نغمگی اور غنائیت کا بھرپور احساس ملتا ہے۔ عاصی کا ذاتی کرب اس کا تخلیقی کرب بن گیا ہے اور با مقصد ادب میں عاصی اپنے نقوش چھوڑ گیا ہے۔

پنڈت ودیا رتن کا رشتۂ معاش شری اوتار کرشن پوری کے ساتھ ایک لمبے عرصے تک جڑا رہا جو 'پی مارکہ' تیل کی فرم 'دیوی داس گوپال کرشن' کے مالک ہیں۔ شری پوری نے عاصی کی ہر طرح سے دلجوئی کی۔ اس کی بھرپور امداد کی اور اس کے سر پر شفقت کا ہاتھ رکھا۔

جموں یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کے سابق صدر آنجہانی شیام لال کالرا کے ساتھ عاصی کے دیرینہ مراسم تھے، ڈاکٹر کالر خود بھی اعلی پایہ کے شاعر، محقق اور نقاد تھے۔ عاصی انہیں اکثر اپنی غزلیں سنایا کرتے جن کو سن کر وہ عاصی کو اپنے مفید مشوروں سے نوازتے۔ ادبی دنیا میں ڈاکٹر کالرا عابد پیشاوری کے نام سے مشہور ہیں۔ ان کی یادداشت غضب کی تھی۔ جب عاصی کی بیاض گم ہوگئی تو وہ بے حد دلبرداشتہ ہو چکا تھا تبھی عابد پیشاوری مرحوم نے عاصی کی ہمت بڑھائی۔ وہ عاصی کو

اس کی کسی غزل سے ایک آدھ شعر سنا دیتے تو عاصی کو پوری غزل یاد آ جاتی۔ یوں گمشدہ بیاض دوبارہ مرتب ہوئی۔ عاصی کی خواہش تھی کہ عابد پیشاوری ان کے شعری مجموعہ کا پیش لفظ لکھیں جسے بعدازاں عابد پیشاوری نے عاصی کی معصوم خواہش سے تعبیر کر کے ''عاصی اور اس کی شاعری'' کے عنوان سے رقم کیا۔ عابد پیشاوری کی وہ معتبر تاریخی دستاویز ''دشت طلب'' میں شامل ہے۔

برج نندن شرما کے ساتھ عاصی کا ایک ایسا رشتہ ہے جسے کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ وہ عاصی کے بچپن کا دوست ہے، اس کے نشیب و فراز کا ہمراز۔ برج نندن نے عاصی کے کلام کو پسند کیا ہے اور خوب داد دی ہے۔ دوستوں کی اسی داد نے عاصی کو شعر کہنے کی تحریک دی ہے۔ اردو کے بزرگ اور کہنہ مشق شاعر جناب طالب ایمن آبادی نے بھی عاصی کے کلام کو خوب سے خوب تر بنانے میں اپنا حصہ ادا کیا ہے اور جناب عرش صہبائی تو عاصی کے استاد تھے۔ شاعری کے ابتدائی سبق اس نے عرش صاحب سے ہی لئے تھے۔ وہ عرش صہبائی کی عزت کرتا تھا اور کہتا تھا کہ آج وہ جو کچھ بھی ہے اپنے استاد محترم کی بدولت ہے۔

عاصی نے اپنی تعلیم زندگی کی درسگاہ سے حاصل کی ہے کسی کالج یا یونیورسٹی سے نہیں۔ وہ پنڈت ہے مگر بھگت کبیر کے اس دوہے کے حوالے سے:

پوتھی پڑھی پڑھی جگ موا، پنڈت بھیا نہ کوے
ڈھائی اکشر پریم کے، پڑھے سو پنڈت ہوے

عاصی نے بھی اڑھائی اکشر پریم کے پڑھے اور اپنی شاعری میں استعمال کیے۔ یہ اور بات ہے کہ یہ پریم اکشر اسے نجی جیون میں راس نہ آئے۔

☆☆☆

☆...... پروفیسر عابد پشاوری

عاصؔی اور اس کی شاعری

عاصؔی صاحب کے پہلے مجموعہ کلام کا مسودہ میرے سامنے ہے۔ عاصی صاحب کی فرمائش تھی کہ میں ان کے کلام کے بارے میں کچھ لکھوں، اس ضمن میں مجھے اپنی بے بضاعتی کا احساس ہے۔ میں نہ نقاد سخن نہ سخن دان۔ سخن فہمی اور سخن سنجی میں بہرحال فرق ہے لیکن ایک مخلص کی ایک معصوم خواہش کا احترام نہ کرنا میرے بس سے باہر ہے اور اسی پاسِ احترام نے مجھے اپنی بے بضاعتی کی تشہیر پر مجبور کر دیا۔

عاصؔی کم و بیش دس برس سے شعر کہہ رہے ہیں گزشتہ تین برس سے میرا ان کا ساتھ ہے۔ میں نے انہیں ہر رنگ اور ہر حال میں بہت قریب سے دیکھا ہے اور اگر قربت کسی کو سمجھنے اور جاننے کی دلیل ہو سکتی ہے تو مجھے دعویٰ ہے کہ میں عاصی کو بخوبی جانتا ہوں۔ عاصی جتنے مخلص انسان ہیں اتنے ہی حساس اور جذباتی بھی ہیں۔ معمولی سی ٹھیس بھی ان کے جذبات کو متلاطم اور احساسات کو مجروح کر دیتی ہے۔

عاصی کا بیشتر کلام ان کے اپنے احساسات و تجربات یا جذبات کا ترجمان ہے۔ شاید اس میں روایت کی نسبت درایت زیادہ ہے۔ روایت کا ذکر آیا تو لگے ہاتھوں یہ ذکر بھی بے محل نہ ہوگا کہ شعر گوئی میں عاصی اس روایت کے امین ہیں جس کا سلسلہ بہت دور تک پہنچتا ہے۔ عاصی عرش صہبائی کے شاگرد ہیں عرش صاحب جوش ملسیانی کے، جوؔش بقول خود داؔغ کے، داغ ذوؔق کے، ذوق شاہ نصیر کے اور شاہ نصیر

(ایک روایت کے مطابق) مصحفی کے۔

غزل اردو شاعری کی ابتدا سے تعلق رکھتی ہے۔ مصحفی بھی اگر ابتدائی دور سے نہیں تو ابتدائی کے فوراً بعد آنے والے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ مقصد کہنے کا صرف یہ ہے کہ یہ وہ دبستان ہے جس نے ہر زمانہ میں غزل کو نکھارنے، سنوارنے میں وافر حصہ لیا۔ داغ گو خالص غزل کے لیے مشہور ہیں ممکن ہے کہ کچھ لوگ داغ کو محض زبان کا شاعر کہیں اور سند میں ''سارے جہاں میں دھوم ہماری زبان کی ہے'' پیش کر دیں لیکن میرا نظریہ یہ ہے کہ داغ خالص غزل اور متغزلانہ کیفیات کے شاعر ہیں۔ زبان کے سلسلے میں وہ ذوق سے آگے نہیں گئے اگرچہ زمانہ مابعد میں متروکات کا سلسلہ انہی سے چلا۔ عاصی اس روایت (اپنی تمام تر وسعتوں کے ساتھ) کے امین ہیں مگر اعتدال کے ساتھ۔ ان کی غزل میں روایت کا خاصہ عنصر موجود ہے۔ مثلاً:

کون اٹھا تیری محفل سے
کس کی عمر کا ساغر چھلکا

بزم میں ساقی کی چشمِ مست نے
شرم رکھ لی ایک تشنہ کام کی

رفتہ رفتہ مٹ رہے ہیں میری بربادی کے نقش
او ستم گر! پھر کوئی تازہ ستم ایجاد ہو

اگر میری ہستی کھٹکتی ہے تجھ کو
تو لے ڈوب جاتا ہوں اے ناخدا لے

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ عاصی کی شاعری محض روایتی ہے۔ ان کے کلام کا بیشتر حصہ شاہد ہے کہ جو کچھ انہوں نے لکھا ہے وہ محسوس کر کے لکھا ہے بلکہ روایتی اشعار میں بھی ان کے محسوسات کی جھلک نظر آتی ہے۔ ان اشعار کو کون روایتی کہہ سکتا ہے:

حیاتِ مختصر کی کیا کہیں روداد ہم تجھ سے
خلاصہ یہ کہ گزری ہے پریشانی کے عالم میں
آغازِ ملاقات میں کیا جوش تھا دل میں
انجامِ ملاقات نے دل توڑ دیا ہے
ہم کہاں تھے اس طرح بے ننگ و نام
دوستو گردش ہے صبح و شام کی
ستم آلام محرومی تباہی
میری تقدیر میں کیا کیا نہیں ہے!

عاصی کے لہجے میں ایک کسک، ایک کرب کی کیفیت ابھر آتی ہے اور لہجے کی یہ خستگی انہیں داغ اسکول کی نسبت میرؔ کے قریب کر دیتی ہے۔ میرؔ کے لہجے میں خستگی نے ان کے اشعار میں جو نشتریت بھر دی ہے اس سے ان کی انفرادیت کو جلا ملی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ مستقبل میں عاصی بھی اپنے لہجے کی اس خستگی کی بدولت پہچانے جائیں گے:

زندگانی جب ہمیں راس آئے گی
دیکھ لینا موت بھی آ جائے گی
ایک دن ہم خاک میں مل جائیں گے
ہر حقیقت داستان بن جائے گی
کوئی دم کے مہمان ہیں زندگی ہم
جہاں تک تجھے راس آنا ہے آ لے

کسی کی بزم تک ہو کیا رسائی
مقدر ہی ہمارا نارسا ہے

میؔر سے عاصیؔ کی مشابہت کا ایک سبب اور بھی ہے۔محبوب کی طرف عاصی کا رویہ ویسا ہی ہے جیسا میر کا۔ عاصی کے یہاں بھی کم وبیش وہی خودسپردگی ملتی ہے جو میر کے یہاں ہے۔ میر کے عشق کی صداقت معلوم ہے۔ عاصی کے متعلق میں تجربہ سے کچھ نہیں کہہ سکتا لیکن ان کے عشقیہ اشعار کو دیکھ کر ان کی صداقت سے انکار ممکن نہیں۔ البتہ ایک بات ضرور ہے کہ عاصی عشق میں کامیاب نہیں ہے۔غزل میں تو میر کے ہاں بھی اندازہ نہیں ہوتا۔ ان کی مثنویاں ہم پر ان کے عشق کی کامیابی کا راز منکشف کرتی ہیں۔ عاصیؔ کے یہاں صرف غزل کے اشعار ہیں۔ یہاں تفصیل کی گنجائش نہیں اور استعاروں سے ان کے عشق کی ناکامی صاف جھلکتی ہے:

اس کی بلا سے کوئی جیے یا کوئی مرے
جس کو کسی کے درد کا احساس ہی نہیں
تیری چشمِ کرم کی وہ توجہ ہی نہیں ورنہ
کہاں تھی اس قدر برہم ہماری زندگی ہم سے
نہ رسوا اس طرح کرتے بلا کر مجھ کو محفل میں
اگر پاسِ وفا ہوتا ذرا بھی آپ کے دل میں
مدتیں گزریں کہ دل نے کی تھی ان کی آرزو
آج تک دشتِ طلب میں ٹھوکریں کھاتا ہوں میں

شاعر کی اپنی ذات ہمیشہ سے اس کے لیے اہم رہی ہے۔اس ذاتی ماحول سے شاعر کے تجربات جنم لیتے ہیں جن کا اظہار وہ شعر میں کرتا ہے۔ عاصی بھی اپنے ماحول سے متاثر ہیں۔ ان کے جذبات کا تعلق ان کے ماحول سے گہرا ہے اور یہی جذبات اس کی شاعری کے لئے مواد فراہم کرتے ہیں۔ جہاں تک اصنافِ سخن کا تعلق ہے اگرچہ عاصی نے بھی مروجّہ معنی میں ’جدید‘ کی طرف قدم اٹھانے کی سعی کی ہے

لیکن یہ کوشش بذات خود محدود نہیں بلکہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ شعر میں عروض کی پابندی خواہ بہت سے لوگوں کے لیے ضروری نہ ہو لیکن عاصی کے لیے ہے اور اس سے بغیر شعر نثر تو ہو سکتا ہے شعر نہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی عاصی نے شاعری کو محض فن بلکہ فنی پینترے بازی میں مقید نہیں کیا۔ جیسا کہ جوش اسکول کا خاصہ ہے۔ اس کا مطالعہ وسیع ہے۔ وہ قدیم و جدید ہر دور کے شعرا کا مطالعہ کرتے ہیں۔ حتی الوسع ان سے استفادہ بھی کرتے ہیں اور جس نے کلام عاصی کے مختلف ادوار دیکھے ہیں وہ بخوبی جانتا ہے کہ ان کا فن ترقی کر رہا ہے۔ ان کے جذبات میں خلوص و صداقت ہے اسی سے کلام میں اثر پیدا ہوتا ہے۔ ان کے کلام میں گہرائی کی نسبت گیرائی زیادہ ہے اور یہی ان کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔ ان کے نظریات سے آپ خواہ اتفاق نہ کریں لیکن ان کے کلام کی تاثیر سے آپ انکار نہیں کر سکتے۔

☆☆☆

☆......ولی محمد اسیر کشتواڑی

پنڈت وِدیارتن عاصی ۔حیات اور شاعری

پنڈت وِدیارتن عاصی ریاستِ جموں وکشمیر کے ایک مقبول اور ممتاز اُردو شاعر تھے۔آپ ۱۱رجولائی ۱۹۳۸ء کو پنڈت شنکر داس اور تارا دیوی کے گھر محلّہ چوگان سلاتھیاں جموں میں تولد ہوئے۔ابتداء میں وِدیارتن کے والد موضع چڑھیائی جنگل گلی ضلع ادہمپور سے نقلِ مکانی کر کے پنج تیرتھی جموں میں ایک کرایے کے مکان میں مقیم ہو گئے تھے اور جوتشی رام نامی ایک مُتماوِل شخص کی شراکت میں گولی،سکہ اور بارُود بنانے کی تجارت شروع کی۔کچھ عرصہ بیت جانے کے بعد اُنھوں نے پنج تیرتھی کا مکان چھوڑ کر چوگان سلاتھیاں میں دوسرا مکان کرایے پر لے کر وہیں پر سکونت اختیار کی جہاں پر عاصی نے جنم لیا۔وِدیارتن عاصی نے گورنمنٹ رنبیر ہائی سکول جموں سے میٹرک کا امتحان پاس تو کیا لیکن والدہ کی اچانک وفات اور گھر کا معاشی نِظام درہم برہم ہونے کی وجہ سے وہ اپنی تعلیم حاصل کرنے کا سلسلہ قائم نہ رکھ سکے۔ البتہ اُنھیں اُردو زبان سے زبردست لگاؤ ہو گیا تو وہ چوری چھُپے اُردو کی کتابیں پڑھنے لگے۔اُن کے والد صاحب انھیں ہندی پڑھنے اور سیکھنے پر زور دیتے رہے لیکن عاصی کا دِل اُردو شعر وادب کا گرویدہ بن گیا تھا۔ابھی وہ محض چودہ برس ہی کے تھے کہ اُنھوں نے جموں میں منعقدہ ایک ادبی نشست میں اپنی ایک تازہ غزل سُنائی۔اُستادِ سُخن عرش صہبائی بھی اس مشاعرے میں موجود تھے جو عاصی کا کلام سُن کر بیحد خوش

ہو گئے اور اُنھوں نے بعد میں اصلاحِ کلام کی ذمہ داریاں خندہ پیشانی سے نبھائیں۔ عاصیؔ آخری دم تک عرشؔ ہی کو اپنا اُستاد مانتے رہے۔ اس کے بعد اُنھیں پروفیسر شام لال کالرا (عابدؔ پشاوری) صاحب کی قُربت نصیب ہوگئی جنھوں نے آپ کی شاعری کو نہ صرف سراہا بلکہ بقدرِ ضرورت مُفید مشوروں سے بھی نوازا۔ ۱۹۶۱ء میں والد صاحب کے فوت ہونے پر عاصیؔ کو جوتشی رام نے تجارت میں شامل تو کر لیا مگر انھیں وہ دوکانداری زیادہ پسند نہ تھی اس لئے وہ گولی، سکہ اور بارود سازی کا کام ترک کر کے شری اوتار کرشن پوری کی پی مارکہ فرم میں بحیثیتِ مُحاسِب ملازمت کرنے لگے اور وہ وہیں پر ۱۹۹۷ء تک تعینات رہے۔ اسی دوران انھوں نے ۱۹۷۰ء میں چوگان سلاتھیاں والا مکان چھوڑ کر گلی کھِلو نیاں پکہ ڈنگہ جموں میں شری انوپ بڑھیال کے مکان میں ایک کمرہ کرایے پر لیا جہاں وہ آخری دم تک مقیم رہے۔ اِس طرح اُنھیں پیرانہ سالی میں بھی اپنا کوئی مکان حاصل نہ ہوسکا۔ والدہ کے اِرتحال کے بعد گھر والوں نے اُن کی مرضی کے خلاف انھیں ایک برہمن لڑکی کے ساتھ شادی کروائی جو ایک دن سے زیادہ نہ ٹِک سکی بلکہ عاصیؔ کو اپنی جان چھُڑانے کے لئے چھبیس سال تک قانونی لڑائی لڑنا پڑی تب جا کر اُن کا طلاق ہوگیا۔ اس گھناؤنی صورتِ حال کے پیشِ نظر عاصیؔ ایک خوشحال شادی شُدہ زندگی پانے اور معقول ذریعۂ آمدنی حاصل کرنے میں بُری طرح ناکام ہوگئے۔ عاصیؔ کی شاعری پر ایم۔فِل کے لئے اپنا تحقیقی مقالہ قلمبند کرنے والے اسکالر مفتی محمد آصف ملک صاحب نے اپنی تصنیف ''عاصیؔ شخص اور شاعر'' میں لکھا ہے کہ۔

> ''اب عاصیؔ کی اُفتادِ طبع کا عالم یہ ہے کہ لباس بالکل سادہ ہے اور اُن
> کا کہنا ہے کہ جو لباس میں نے پہن رکھا ہے یہ صرف لوگوں کے لئے ہے
> میں تو اپنے محبوبِ حقیقی (اللہ) کی بارگاہ میں سرتاپا ننگا ہوں ۔ عاصیؔ کی

زندگی سراسر بے رنگ، غیر مُتحرک اور خاموش ہے اس میں کوئی چاشنی نہیں
،مزاج میں صرف خستگی ،شراب نوشی کی کثرت اور چڑ چڑا پن ہے۔ عاصیؔ
دُنیا سے اِس قدر بیزار ہیں کہ جہاں ان کے پاس اپنا گھر نہیں وہیں
ضروریاتِ زندگی کی چھوٹی اور اہم چیزوں سے بھی محروم ہیں''۔(صفحہ:۳۶)۔

عاصیؔ انتہائی قناعت پسند انسان تھے مگر لین دین میں وہ امانتداری اور وعدہ وفائی کے لئے بھی مشہور تھے خود کو پیٹ کی آگ بُجھانے کے لئے کچھ ہو یا نہ ہو اپنے مالکِ مکان کو مہینے کے آخیر میں بہر صورت کرایے کی رقم ادا کرنے کے پابند رہے۔ وہ اپنی خیالی جنت کو برباد ہوتے ہوئے دیکھ کر کافی اُداس ہوتے تھے ۔اِسی لئے مرزا غالبؔ کی طرح ہی مئے ناب کا سہارا لے کر زندگی کے دِن بسر کئے ۔ ذہنی اور قلبی تُلاطُم اُنھیں تخلیقی دُنیا میں کھینچ لاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ اُن کی شراب نوشی اور تُند مزاجی سے چشم پوشی کر کے اُن کی عمدہ شاعری کے گرویدہ ہوگئے ۔چنانچہ جب کبھی وہ اپنے منفرد لہجے میں اپنا کلام پڑھنے کے لئے کسی مشاعرے میں مائیک پر آتے تو چاروں طرف سے اُن کو ایک غزل کی پُر زور فرمائش آتی تھی ۔اُس مقبولِ عام غزل کے کچھ اشعار اِس طرح ہیں۔ ؎

ذرا سا آدمی ہوں بلا کا آدمی ہوں
کہانا آدمی ہوں سُنا کیا آدمی ہوں
کہاں کا آدمی ہوں میں دِکھتا آدمی ہوں

پنجابی اور اُردو کے مقبول افسانہ نگار خالد حسین صاحب اور برج نندن جی وِدیارتن عاصیؔ کے عزیز اور مُخلص ترین دوست ثابت ہوئے ۔چنانچہ جب جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ ،کلچر اینڈ لنگویجز کی جانب سے عاصیؔ کے اولیں شعری مجموعے ''گردشِ مُدام'' کو چھپوائے جانے کی عرضی رد کر دی گئی تو خالد حسین نے اُسے

مرتب کر کے اپنے ذاتی خرچے پر ''دشتِ طلب'' کے نام سے فروری ۲۰۰۴ء میں زیورِطبع سے آراستہ کروایا۔خالد حسین عاصیؔ کی حیات اورشاعری پراظہارِ خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔''پنڈت وِدیارتن عاصیؔ کامُقدر خوبصورت نہ رہاہولیکن اُس کاحُسن اورجوانی کبھی قابلِ رشک رہے ہیں۔زندگی کے چھیاسٹھ سال گذرنے کے باوجودبھی عاصیؔ کارنگ آج بھی گُلابی ہے۔آنکھیں نیلی اوراُن آنکھوں میں سیاہ بختی کا کرب صاف دکھائی دیتاہے۔''دشتِ طلب'' میں عاصیؔ کی بڑی خوبصورت غزلیں ہیں۔اُن غزلوں میں ادب اورزندگی کاایک حسین اِمتزاج ملتاہے۔جب عاصیؔ کی بیاض گُم ہوگئی تووہ بے حددِل برداشتہ ہوچکاتھا۔تبھی عابدؔ پشاوری نے عاصیؔ کی ہمت بڑھائی۔وہ عاصیؔ کواُس کی کسی غزل سے ایک آدھ شعرسُنادیتے توعاصیؔ کوپوری غزل یادآجاتی ۔یوں گُم شُدہ بیاض دوبارہ مرتب ہوئی۔ عاصیؔ انتہاپسندی، مذہبی جنون،فرقہ پرستی اورمُلک میں پھیلی ہوئی لاقانونیت سے بھی بہت دُکھی تھے۔وہ کہتاہے کہ ان مذہبی اورسیاسی ٹھیکیداروں نے ایسے حالات بنادیئے ہیں کہ اچھی سوچ والے بےبس دکھائی دیتے ہیں۔ ؎

جس سے بڑھ جائیں دِلوں کی دُوریاں
ایسے مذہب کو ہماری بندگی

''دشتِ طلب''شعری مجموعے کی ابتداء میں آنجہانی عابدؔ پشاوری کاایک نوشتہ بھی شامل ہے جس میں انھوں نے عاصیؔ کی شاعری کاایک مختصرساتذکرہ پیش کرکےاپنے تاثرات ظاہرکئے ہیں وہ تحریرکرتے ہیں کہ

''عاصیؔ کابیشترکلام اُن کے اپنے احساسات وتجربات یاجذبات کا ترجمان ہے۔شایداس میں روایت کی نسبت درایت زیادہ ہے۔عاصیؔ اُس روایت کے امین ہیں جس کا سلسلہ بہت دورتک پہنچتاہے۔عاصیؔ

عرشؔ صہبائی کے شاگرد ہیں۔ عرشؔ صاحب جوشؔ ملسیانی کے، جوشؔ بقولِ
خود داغؔ کے، داغؔ ذوقؔ کے، ذوق شاہ نصیر کے اور شاہ نصیر (ایک روایت
کے مطابق) مصحفی کے''۔ (۱۲۔۱۳)۔

بقولِ ڈاکٹر لیاقت جعفری عاصیؔ کی شاعری تمام تر جذبات کی نفسیات کی آئینہ دار ہے۔ غزل کی زُلفیں سنوارنے والے اس جوگی کی طبیعت میں کلاسیکیت اور روایتی لہجے کا اتنا زیادہ عمل دخل ہے کہ اس کا جدید تر اسلوب بھی ایک عجیب سا روایتی، شاہانہ طُمطراق لیے ہوئے ہے۔ ؎

غلط سب دلیلیں ،غلط سب حوالے
اندھیرے اندھیرے، اُجالے اُجالے
کیا طُرفہ قیامت ہے مری وجۂ تباہی
وہ پوچھتے ہیں اور مجھے یاد نہیں ہے

''دشتِ طلب''، مجموعۂ اشعار تہتر (۷۳) غزلیات، چار منظومات، بیس قطعات اور تین مُتفرق اشعار پر مشتمل ہے۔ چار نظموں میں تین آزاد اور ایک پابند نظم ہے۔ اگرچہ ناعاقبت اندیش رشتہ داروں اور خُدا کی جانب سے آئی ہوئی آزمائشوں نے عاصیؔ کی زندگی کو یاس وحزن کی آماجگاہ بنا دیا تھا تاہم خالد حسین، برج نندن، عرشؔ صہبائی اور عابدؔ پشاوری جیسے مُحِبوں اور اس کی عمدہ شاعری نے کُچھ ایسے خوشنما پھول مہکائے جن کی بھینی بھینی خوشبو اُردو زبان وادب کی تاریخ کے اوراق میں اچھی طرح محسوس کی جاتی رہے گی۔ شاعر کو ذاتی مشکلات نے موم کی مانند پگلا کر رکھ دیا ہے اور وہ اپنے اندرونی سوز و گداز کو شعری قالب میں ڈھال کر مُحبانِ شعر و شاعری کے تسکینِ قلب کے لئے ایسی روحانی غذا فراہم کر رہے ہیں جس کی ماہئیت اور افادیت کو واضح کرنے کے لئے موزوں اور برمحل لفظوں کو تلاش کرنا ایک

امرِ محال سا بن گیا ہے۔

اس رنگ کی شاعری عاصؔی کو میر تقی میؔر کے قریب لا کھڑی کرتی ہے۔ اگر میؔر عہدِ ماضی کے ایک منفرد فقیر تھے تو عاصؔی کو عصرِ حاضر کا مست ملنگ جوگی کہنا بھی بے جا نہ ہوگا۔ دراصل ایک شاعر کے کلام کو بلند معیار دینے کے لئے سوز و گُداز ایندھن کا کام دیتا ہے جس کی زندہ مثالیں ان شعروں کی صورت میں ہمارے پیشِ نظر ہیں ؎

چشمِ پُرنَم پہ میری خاموشی دِل کے زخموں کی ترجمانی ہے
اٹکی ہے جاں لبوں پر اے عاصؔی چارہ سازوں کی مہربانی ہے

☆

بہت یاد آرہا ہوں نا | ابھی تازہ مرا ہُوں نا
محبت کس کو راس آئی | میں جیتا جاگتا ہُوں نا
جُنوں ہی میں چلو عاصؔی | مگر سچ سچ بکا ہُوں نا

☆

ناسازیٔ حالات نے دِل توڑ دیا ہے
دُنیا کی ہر اِک بات نے دِل توڑ دیا ہے
ہم تِشنہ دین بیٹھے ہیں مے خانے میں عاصؔی
اُمڈی ہوئی برسات نے دِل توڑ دیا ہے

عاصؔی ایک خوش گو شاعر تھے۔ غزل کے ساتھ انھیں زیادہ ہی مناسبت تھی۔ اُن کی غزلیں بناوٹ، فنی اور معنوی اعتبار سے دلپذیر اور دلچسپ ہیں ۔لسانی اعتبار سے بھی اُن کی شاعری کافی اچھی اور معیاری ہے ۔چُست بندش، نُدرتِ خیالی اور فصاحت اُن کے خاص اوصافِ سُخن ہیں۔ خوبصورت ترکیبات و اصطلاحات کا موزوں استعمال اُن کے شعروں میں زبردست نغمگی پیدا کرتے ہیں ۔ یہی کچھ

خاص چیزیں ہیں جن کی بدولت عاصیؔ کی شاعری کو مقبولِ عام ہونے کا درجہ حاصل ہے۔اُن کے کہے ہوئے یہ اشعار اِن ساری باتوں کی تصدیق کرتے ہیں۔

ہم نے اُن کے عہدو پیماں کی حقیقت دیکھ لی
اُن کی اُلفت دیکھ لی،اُن کی محبت دیکھ لی

☆

ساکھ دُنیامیں کہاں میری
جسم میرے نہ اِن میں جاں میری
جان لے کر ہی چلنے والی ہیں
دربدریاں یہ خواریاں میری

☆

دورِ دورامجازی خداؤں کا ہے بھول جاؤ حقیقی خُدا کون ہے
تُو ہی عاصیؔ بتا اِک تیرے سِوا زندگی آپ اپنی جیا کون ہے
پیار کا اِخلاص کا پیغام دو شاعرو! پیغمبری ہے شاعری
جس سے مٹ جائے وقارِ آدمی کیا ہوئی وہ مذہبی دیوانگی

عاصیؔ کی شاعری میں جہاں میخانے ،شراب ،جام،صراحی اورساقی کا بار بار ذکر آیا ہے وہیں وہ نفس پرست لوگوں کو کردار سازی کی تعلیم بھی دیتے رہے۔انھیں خالقِ کائنات کی نعمتوں کا بھرپور احساس ہے اور دُنیا کی بے ثباتی کا اعتراف بھی۔مثلاً یہ شعر۔

ایک مُشتِ خاک ہے اس کا وجود
آدمی کس بات پر مغرور بھی ہے؟
فقط گُفتار پر نازاں ہے عاصی
خیالِ خوبیٔ کردار بھی ہے

ہر نفس خدا کی دین ہے
ہر نفس اِک چوکسی برتا کرو
وہی چھایا ہوا ہے زندگی پر
وہ جس کو آج تک دیکھا نہیں ہے
بزم میں ساقی کی چشمِ مست نے
شرم رکھ لی ایک تشنہ کام کی
معلوم آج تک نہ ہمیں ہو سکا یہ راز
ہم کو شراب پی گئی یا ہم شراب کو

عاصیؔ نظم اور قطعہ بھی کہتے تھے لیکن انھیں اپنی غزل پر ہی زیادہ فخر تھا ۔ چنانچہ وہ اُردو غزل کے مزاج سے نہ صرف بخوبی آشنا تھے بلکہ انھوں نے غزل کے خزانے میں کئی جاندار غزلوں کا اضافہ کر کے اپنے آپ کو زندہ و جاوید بنا دیا ہے ۔ چنانچہ وہ خود فرماتے ہیں کہ ؎

ہم مزاجِ غزل سے ہیں خوب آشنا
ہم سے قائم ہے حُسنِ غزل دوستو!
اپنے اپنے تخیّل کی پرواز ہے
اپنا اپنا ہے رنگِ غزل دوستو!

عاصیؔ کے قطعات بھی اُس کمالِ فن کے مظہر ہیں جو عاصیؔ کو برسوں کی مشقِ سُخن نے انھیں عطا کیا ہے ۔ اُن کا لکھا ہوا ایک قطعہ اس طرح ہے ؎

پتھر کو گوہر کہہ کہہ کر بدتر کو بہتر کہہ کہہ کر
ہم نے خود ماحول بگاڑا رہزن کو رہبر کہہ کہہ کر

یہ باعثِ مسرت بات ہے کہ لُدھیانہ (پنجاب) کے شری چیتنا پرکاش نے

۲۰۱۷ء میں کلام عاصیؔ کو دیوناگری رسم الخط میں ایک مجموعہ ''زندگی کے مارے لوگ'' کے نام سے شائع کیا جس میں دشتِ طلب کا ایک انتخاب اور لگ بھگ تیس پینتیس نئی تخلیقات بھی شامل ہیں۔

پنڈت ودیا رتن عاصیؔ مختصر سی علالت کے بعد ۱۰ ار فروری ۲۰۱۹ء کو گورنمنٹ میڈیکل کالج ہاسپٹل بخشی نگر جموں میں انتقال کر گئے۔ اُن کی علالت کے دوران سوامی انتر نیرُو نے زبردست خدمت کی جبکہ بھجن نامی ایک اور دوست نے اُن کی علالت کے دوران اپنا کمرہ خالی کر دیا تھا جہاں وہ تھوڑا عرصہ رہے۔ ان دو مخلص انسانوں کے علاوہ جن قریبی دوستوں نے عاصیؔ کی دیکھ بھال اور اعانت کی اُن میں خالد حسین، راجکمار بہرو پیہ، ہردیپ سنگھ دیپؔ اور دیپک کمار بھی خاص طور پر شامل تھے۔ عاصیؔ نے یہ وصیت کی تھی کہ مرنے کے بعد اُن کی لاش کو میڈیکل کالج جموں کو وقف کیا جائے تاکہ زیرِ تربیت طلباء اور طالبات کے کام آ سکے مگر عاصیؔ کے دور پار کے چند رشتہ داروں نے مداخلت کرتے ہوئے کہا کہ اُس کی روح کو تب تک چین نہیں آئے گا جب تک کہ اُن کا رسمی طور پر انتم سنسکار نہ ہو۔ عاصیؔ کے دوستوں نے اس شرط پر رشتہ داروں کی بات مان لی کہ وہ ہندو دھرم کے رسم و روایت کے مطابق آخری رسومات انجام دیں گے مگر عملاً ایسا کچھ بھی نہیں ہوا بلکہ عاصیؔ کے جسدِ خاکی کو سیدھے ہسپتال سے اُٹھا کر شمشان گھاٹ پہنچایا گیا جہاں پر چند لوگوں کی موجودگی میں اُسے آگ کے شعلوں کے سپرد کیا گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اُن کی لاش جل کر راکھ میں تبدیل ہو گئی۔ اُس وقت آشا نام کی وہ خاتون بھی آنسوں بہا بہا کر وہاں اپنی آنکھوں سے دلدوز منظر دیکھ رہی تھی جس کے ساتھ عاصیؔ پیار کرتا اور شادی کرنے کا خواہاں تھا مگر ذات پات کو ہوا دینے والے بدخواہوں نے اُن کی یہ دِلی خواہش پوری نہ ہونے دی۔ اس اعتبار سے عاصیؔ کا انتم سنسکار بڑی سادگی سے انجام پایا۔ وہ

تو ہماری آنکھوں سے دُور بہت دُور چلے گئے ہیں لیکن اُن کی شاعری اُن کی موجودگی کا آج بھی ایک خاص احساس دلاتی ہے۔ اُردو شاعری کو عاصیؔ کے سُر گھباش ہونے سے کافی نقصان پہنچا ہے مگر وہ جموں میں منعقد ہونے والے مشاعروں میں ہمیشہ یاد کئے جاتے رہیں گے۔ ے

سب کہاں کچھ لالہ وگُل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں
(غالبؔ)

☆☆☆

☆...... پروفیسر شہاب عنایت ملک

ودیارتن عاصیؔ: شخص اور شاعر

''دشتِ طلب'' عاصی کا ایسا توجہ طلب شعری مجموعہ ہے جسے جموں وکشمیر کی اردو شاعری کے معیار ومزاج کا آئینہ قرار دینے میں کوئی تردد نہیں ہونا چاہیے۔ جموں و کشمیر اردو کی سب سے مضبوط اور معتبر پناہ گاہ ہے۔ اس کی وجہ محض یہ نہیں کہ اردو اس خطہ کی سرکاری زبان ہے یا یہ کہ رابطے کی زبان کے طور پر اردو نے ہی اس خطہ کو متحد اور باقی دنیا سے مربوط رکھا ہے بلکہ بنیادی سبب یہ ہے کہ جموں وکشمیر کے ہر مذہب، فرقہ، عقیدہ اور رنگ ونسل کے لوگوں نے اردو کی اس تہذیب کو محفوظ رکھا ہے جسے ہم ''گنگا جمنی'' تہذیب کے نام سے جانتے ہیں۔ چنانچہ ایک طرف جہاں جموں وکشمیر میں اردو شاعری کے خط وخال نمایاں کرنے والوں میں محسن فانیؔ، محمود گامی اور کمال الدین حسینی رسواؔ کے ساتھ ساتھ پنڈت دیا رام خوش دل کاچرو اور روپہ بھوانی کے نام اہم ہیں تو وہیں عصری اردو شاعری میں غلام رسول نازکیؔ، رسا جاودانی اور حکیم منظور وغیرہ کے بعد عرش صہبائی، پرتپال سنگھ بیتاب اور ودیارتن عاصیؔ بھی اردو شاعری کے سرمایہ میں قابلِ قدر اضافہ کرنے میں مصروف ہیں۔

ودیارتن عاصیؔ کے اوّلین مجموعہ کلام ''دشتِ طلب'' کی شاعری بنیادی طور پر غزل کی شاعری ہے اور جو چند ایک قطعات اور نظمیں شاملِ اشاعت ہیں ان میں بھی بحیثیت مجموعی تغزل ہی سر ابھارتا نظر آتا ہے۔ عاصی کی غزلیں عامیانہ تخیل وتصور

کی بجائے ذاتی تجربات و مشاہدات کی زائیدہ ہیں۔ عاصی کے حالات زندگی کی تہوں کو ایک ذرا سا کرید کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ عاصی نے شعر نہیں کہے ہیں بلکہ اپنے عہد کے انتشار، بحران، محرومیوں اور نارسائیوں کو اپنی ذات کے رنج و غم کے حوالے سے بڑے سلیقے سے جینے کی کوشش کی ہے۔ تمام تر فنی و جمالیاتی التزام کے ساتھ عاصی کے ان اشعار پر غور کریں :

کوئی بھی عالم ہو تم عاصیؔ میاں
کوستے رہتے ہو اپنی ذات کو
جس کو دیکھو ہے وہی خوف زدہ
سامنے موت کھڑی ہو جیسے
بیٹھے ہو سرِ راہ گزر کیوں نہیں جاتے
تم لوگ تو گھر والے ہو گھر کیوں نہیں جاتے
مدت سے کریدے بھی نہیں یاد کسی کی
پھر زخم میرے سینے کے بھر کیوں نہیں جاتے
کبھی رہزن، کبھی رہبر کا روپ بھرتے رہو
تمہارا وقت ہے جو جی میں آئے کرتے رہو

عاصی عام آدمیوں کی بھیڑ میں شامل ایک ایسا انسان اور شاعر ہے جس نے اپنے دل و جان کے نہ جانے کتنے درد و غم جمع کر کے پوری فنکارانہ مہارت کے ساتھ اشعار کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ عاصی کے اشعار میں جہاں ایک طرف سچے اور کھرے تجربات و مشاہدات کی حرارت ہے وہیں عشق اور ازدواجی زندگی کی ناکامی سے متعلق روح کی گہرائیوں تک اتر جانے والے جذبات کی لطافت بھی ہے۔

جب ان کی یاد آئی، بے اختیار روئے
دل بار بار دھڑکا، ہم بار بار روئے
گو جی رہا ہے آج بھی کوئی تیرے بغیر
لیکن یہ زندگی تو کوئی زندگی نہیں
آ خر کوئی جیے تو جیے کس امید پر
پہلو میں ایک دل ہے سو وہ بھی بجھا ہوا
میرا ہی حوصلہ ہے یہ اے دوست عمر بھر
ہنستا رہا ہوں آگ پہ بھی لوٹتا ہوا
خود سے فرار چاہنے والے مجھے بھی دیکھ
ہر سختی ِ حیات سہی، اف نہ کی کبھی
خوشامد، جی حضوری، مصلحت کوشی، غرض مندی
یہی ہے زندگی تو پھر ہماری بندگی یارو

ودیا رتن عاصی کے شاعرانہ امتیازات کئی ہیں۔ اول یہ کہ اردو شاعری کی روایات ورسومات اور خصوصاً غزل کی شعریات کی بھر پور آ گہی رکھتے ہیں۔ دوم یہ کہ عاصی شعر میں جذبہ و احساس اور فکر و خیال کی لسانی تشکیل کے ضمن میں استادانہ مہارت رکھتے ہیں۔ اظہار و بیان میں خود اعتمادی تو ہے لیکن خود نمائی نہیں۔ طبیعت میں روانی ہے لیکن تخلیقی تجربات کو اشعار کے سانچے میں ڈھالتے ہوئے ''سرسری ہم جہان سے گزرے'' کا انداز نہیں ملتا۔ جو کچھ بھی کہا ہے بہت ڈوب کر اور بڑی گہرائی سے کہا ہے اسی لئے ان کے کلام میں گہرائی بھی ہے اور گیرائی بھی۔

چوں کہ ودیا رتن عاصیؔ بزرگ ترین، کہنہ مشق اور جہاندیدہ شاعر ہیں اس لئے ان کے کلام میں زندگی اور زمانہ کے حوالے سے واضح تصورات بھی ملتے ہیں لیکن

ان کے تصورات کو کسی مخصوص سکہ بند نظریہ یا تحریک کے حصار میں بند نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے تصورات انسان اور انسانیت کی شریف، حقیقت پسندانہ اور تعمیری قدروں کو مَس کرتے ہیں۔ اسی لئے عاصی کی شاعری آ گہی وبصیرت سے بھر پور شاعری ہوتے ہوئے بھی فنی و جمالیاتی محاسن کی رنگینیاں بکھیرتی ہے۔ اوزان، بحور، ردیف وقوافی، استعارات وتراکیب کے برتاؤ کے باب میں ان کی انفرادیت صاف نظر آتی ہے۔

مجھے بے حد خوشی ہے کہ ہمارے لائق ترین شاگرد، جو ایک اچھے خطیب، قاری، حافظ، عالم، فاضل اور مفتی ہی نہیں بلکہ ایک باشعور ادیب بھی ہیں جنہوں نے اپنی تصنیف ''عاصی: شخص اور شاعر'' کی بنیاد پر اردو کے مستند شاعر جناب پنڈت ودیا رتن عاصیؔ کی شاعری کا سیر حاصل جائزہ پیش کیا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ ایک دینی مفتی نے ایک پنڈت کی شعری جمالیات وفن کو بلا لحاظ مذہب وملت شعریاتی اصولوں کے مطابق اس کے فن کی خامیوں اور خوبیوں کو پوری دیانت داری کے ساتھ اجاگر کیا ہے اور تعصبی نظریات کے حامل افراد کے من گھڑت خیالات کو غلط ثابت کر دیا ہے۔ عاصی جس مقام اور مرتبہ کے شاعر ہیں اس کا اعتراف ابھی تک تشفی بخش طور پر نہیں کیا گیا تھا۔ مجھے یقین ہے کہ ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمی کی کتاب ''عاصی: شخص اور شاعر'' کی اشاعت قارئین ہی نہیں ناقدین کو بھی عاصی کی شاعرانہ اہمیت کے اعتراف پر مجبور کرے گی۔ ساتھ ہی ناقدین اور محققین کو بھی اندازہ ہو جائے گا کہ کسی عصری شاعر کا تنقیدی جائزہ لینے کے لئے اردو شاعری کی روایات ورسومات، شعریات اور جدید ترین رجحانات سے استفادہ کر کے تحقیق وتنقید کو کس طرح ممتاز ومنفرد، معیاری اور لائقِ تحسین بنایا جا سکتا ہے۔

☆☆☆

☆......ڈاکٹر لیاقت جعفری

عاصی ''دشتِ طلب'' کے آئینے میں

''مارکسزم اینڈ پوئٹری'' جیسی شہرہ آفاق تصنیف میں فن کی تعریف جارج ٹامس یوں کرتے ہیں:

''رقص، موسیقی اور شاعری کے ارتقا کے خاکے اپنی ابتدا میں ایک ہی تھے۔ اجتماعی محنت میں مصروف انسانی جسموں کو متوازن حرکتوں سے ان کی ابتدا ہوئی۔ آئندہ ان حرکتوں کے بھی دو حصے تھے، ایک جسمانی دوسرا صوتی۔ پہلے حصے سے ''رقص'' پیدا ہوا اور دوسرے سے ''زبان''۔ محنت کے اسی آہنگ کے مطابق بہم آوازوں نے آگے چل کر ''بول چال اور شاعری'' کی صورت اختیار کیں۔ جو آوازیں زبان نے چھوڑ دیں ان کو ''آواز'' نے اٹھا لیا اور یہی آوازیں موسیقی کے آلات کی بنیاد بنیں۔ ''شعر'' کی طرف پہلا قدم اس وقت اٹھایا گیا جب ''رقص'' کو الگ کر دیا گیا۔ یوں ''گیت'' پیدا ہوا اور گیت میں جو شاعری ہے وہ موسیقی کا موضوع ہے اور موسیقی شاعری کی ہئیت ہے۔''

اور تخلیق کا یہی جوہر جب انسان کی طرف منتقل ہوا تو وہ ادیب بنا، موسیقار بنا، رقاص بنا اور مصوّر بنا۔ عظیم ماہر نفسیات سگمنڈ فرائیڈ نے تحلیل نفسی کے اپنے عظیم ترین فلسفے میں بھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ فطری طور پر ہر ذی روح تخلیق کے

جو ہر سے مزین ہے لیکن آئندہ اپنے تخلیقی جوہر کو Polished way میں فنون لطیفہ کی حدود میں پہنچانے والا شخص ہی ایک فنکار ہے، ہر کوئی نہیں۔

''پنڈت ودیارتن عاصیؔ'' ایک تخلیق کار، ایک فنکار، ایک شاعر، آج سے چند برس قبل تک ان کا تعارف میرے لئے محض اتنا تھا کہ یہ ہمارے دوست اور محسن خالد حسین کے ہم عصر بھی ہیں اور ہم نوا بھی۔

خالد حسین جب ایک معتبر افسانہ نویس بننے کے مدتوں بعد ہمارے سرحدی علاقے میں بہ حیثیت ضلع ترقیاتی کمشنر پونچھ وارد ہوئے تو ان سے قبل ''بیڈے کی لنکا'' اور ''اشتہاروں والی حویلی'' کے متنازعہ معرکے ہم تک پہنچ چکے تھے اور ادبی مزاج سے نہایت پُر اعتبار علاقے پونچھ میں ان کی آمد بالخصوص میرے اور میرے علاوہ دیگر تمام دوستوں کے لیے مژدہ جاں فزا تھی جو خالد کو جانتے تھے۔

خیر محفلیں آراستہ ہوئیں، ادبی نشستوں کا اہتمام ہونے لگا اور بشیر بدر اور ندا فاضلی جیسے لوگ پونچھ تک پہنچنے لگے۔ انہی دنوں پونچھ کی ایک سرمئی شام کے دھندلکے میں چائے کے مرغولے اگلتی پیالیوں کے دھوئیں کو چیرتے ہوئے خالد کے پنجابی لہجے میں خالص اردو کے یہ دو مصرعے جب ہماری سماعتوں سے ٹکرائے تو تمام دوستوں کے منہ سے واہ واہ کا دل آویز نعرہ بلند ہو گیا۔

غلط سب دلیلیں، غلط سب حوالے
اندھیرے اندھیرے، اجالے اجالے

اور پھر ایک سلسلہ چل پڑا' آئے روز دیارتن عاصیؔ کے اشعار کو سننے کا اور سر دھننے کا۔ سونے پر سہاگہ یہ کہ خالد حسین کو عاصی کا شعر ہی یاد نہیں ہوتا بلکہ غزلوں کی غزلیں از بر ہوتیں!

عاصی مندروں کے شہر جموں کا نواسی ہے۔ جموں وہ سنگلاخ خطہ ہے جہاں

صحیح معنوں میں شعر وادب کے لیے شاید کبھی بھی فضا سازگار نہ رہی ہو لیکن پھر بھی وقتاً فوقتاً مجموعی ادبی و ثقافتی ذخیرے میں اس خطے کی امداد بھی کشمیر کے سبزہ زاروں کی طرح نہایت موزوں اور قابلِ قدر رہی ہے۔

''اردو شاعری کا مزاج'' میں ڈاکٹر وزیر آغا رقمطراز ہیں:

''کسی بھی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا ہو۔''

عاصی کی شاعری نے جنم تو جموں اور اس کے گردونواح کے علاقوں میں لیا لیکن زبان کبھی بھی لکھنوی اور دہلوی لہجے کے قریب نہ ہوئی۔ ان کی زبان اور لہجے میں وہ پنجابی آہنگ ضرور ملے گا جو دنیا کے اس طرف کے خطے کی اکثر بولیوں اور زبانوں کو فطری طور پر چھوتا چلا گیا ہے۔

جموں و کشمیر کے تہذیبی ارتقا میں ڈوگرہ شاہی کا وہی رول ہے جو ہندوستان کے مجموعی ارتقا میں مغلوں کا بنتا ہے۔ اس زریں عہد کی پاٹھ شالاؤں، سبھاؤں، مدارس اور مکاتب کی فارسی، سنسکرت، ہندی اور اردو کی روایت میں صدیوں تک کے لیے ایک ایسی مشترکہ تہذیب اور نہج کو عوام میں منتقل ہوئی ہے کہ ہر عہد میں ان پہاڑوں اور ریگزاروں میں ایسے لعل و جواہر پنپتے رہے جنہوں نے جموں کے خطے کو عالمی پیمانے پر قدر و منزلت نوازی۔

استاد بسم اللہ خان اور ملکہ پکھراج سے لے کر پنڈت شوکمار شرما، کرشن چندر اور چراغ حسن حسرت، کندن لال سہگل تک ذخائر کا لامتناہی سلسلہ ہے جس نے اس خطے کی تہذیب، ثقافت اور ادبی فضا میں ایک تحرک بنائے رکھا۔ لیکن اس پس منظر کے باوجود بالخصوص شعر و ادب کے حوالے سے کبھی بھی یہاں سے آفاقی سکول آف تھاٹ

(School of Thought) کا جنم ہوا ہے؟ یہ بات دعوے کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔
اس لحاظ سے دیکھیں تو جموں اس ٹھہرے ہوئے شہر کی علامت ہے جس نے موجود اور میسر عوامل اور حالات کے پیشِ نظر اپنی ایک منفرد تہذیب اختراع کی ہے۔ وزیر آغا کے بقول:

''ٹھہرا ہوا انسان پودے کی طرح زمین سے بری طرح وابستہ ہو جاتا ہے
اور پودے ہی کی طرح اپنے گرد خاندان، قبیلے، قوم اور وطن کا ایک جال سا
بُن لیتا ہے۔''

بہر حال مشترکہ تہذیب سے پنپی ان روایات کا پروردہ یہ شہر اپنا خاندان بھی رکھتا ہے، اپنا قبیلہ، قوم اور وطن بھی، جس کی اپنی ایک منفرد تہذیب بھی ہے، تاریخ بھی اور ثقافت بھی۔

آیئے، ودیا رتن عاصیؔ کا ذکر ہو اور ''دشت طلب'' کے اس پس منظر کے حوالے سے جہاں ان کی ذات ہی ان کی کائنات بھی ہے اور ان کی حیات بھی!

ترقی پسندیت میں جب ''ادب کیسا ہو''؟ کے عنوان کے تحت پہلی مرتبہ دنیا میں ایک ایجنڈا طے کیا گیا تو شکست و ریخت کا وہ سلسلہ چل پڑا کہ ادب کی مجموعی صورت حال اور تاریخ ہی بدل کے رہ گئی۔

مشہور افسانہ نویس جوگندر پال ''ترقی پسند فکر اور افسانہ'' کے عنوان کے تحت اپنے ایک مقالے میں لکھتے ہیں:

''ادب کے تقاضے محض تلقین کے فرائض ادا کرنے سے پورے نہیں
ہو جاتے۔ ادبی قدروں کو تو میٹھے میٹھے جھیل کی کہانیوں میں بسانا ہوتا ہے۔
اس لحاظ سے ادب کو ارتکاب سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ کوئی بھی بڑی تخلیق
صرف اس معنی میں اپنے لکھنے والے کی کمٹ مینٹ کی آئینہ دار ہوتی ہے

کہ جینا بھی بذاتِ خود ایک کمٹ مینٹ ہے۔کسی عام تخلیق کار کے لئے
بھی یہی کافی ہے کہ وہ زندگی کی پائندگی کا طلب گار ہو۔''

اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے 1939ء کی اپنی ایک شعلہ انگیز تحریر میں ترقی پسندیت کے علمبردار سجاد ظہیر نے لکھا تھا:

''شاعر کا پہلا کام شاعری ہے، وعظ دینا نہیں، اشتراکیت و انقلاب کے اصول سمجھانا نہیں۔اصول سمجھنے کے لئے کتابیں موجود ہیں اس کے لئے ہمیں نظمیں نہیں چاہئیے۔شاعر کا تعلق جذبات کی دنیا سے ہے اگر وہ اپنے تمام ساز وسامان، تمام رنگ و بو، تمام ترنم وموسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے گا فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈا پن ہوگا۔ وہ ہمارے احساسات کو لطافت کے ساتھ بیدار کرنے سے قاصر ہوگا تو اچھے سے اچھے خیال کا بھی وہی حشر ہوگا جو دانے کا بنجر زمین میں ہوتا ہے۔''

میں عاصی کو جوگندر پال اور سجاد ظہیر کے انہیں اقوال کے پیشِ نظر دیکھنے کی کوشش کر رہا ہوں کیونکہ عاصی کی شاعری میں نہ تلقین، آرڈر اور وعظ کی کارفرمائی ہے نہ وہ سماج کا رخ بدلنے کا دعویٰ کر رہے ہیں۔

عاصی کی تمام زندگی اپنے فن کے تئیں کمٹ مینٹ کی آئینہ دار بھی ہے اور زندگی کی پائندگی کی طلبگار بھی۔اس بات کا ثبوت خالد حسین اور برج نندن جیسا عاصی کا ہر وہ دوست پیش کرسکتا ہے جس نے عاصی کے ساتھ زندگی بھرپور طریقے سے جی ہے۔اس شخص کا کام صرف شاعری تھا اور اس نے جم کر شاعری کی اور مسلسل شاعری کی۔عاصی کی زندگی تمام تر جذبات کی نفسیات کی آئینہ دار ہے۔سو عاصی کی شاعری میں رنگ و بو بھی ہے، ترنم وموسیقی بھی، فن کا اعتبار بھی اور احساسات کی لطافت بھی، جس کی طرف سجاد ظہیر نے اشارہ کیا ہے۔اسی لئے خیال کا دانا جب بھی اس زمین کی تہہ میں اترتا ہے گل بوٹے لے کر نکلتا ہے۔

حسین اشعار، رنگین اشعار، مترنم اشعار اور خوشبودار اشعار:

یہ بھی جینے میں کوئی جینا ہے؟
روز مرنا، کبھی کبھی جینا

میں موسیٰ نہیں ہوں مگر پھر بھی عاصیؔ
تجھے اک نظر دیکھنا چاہتا ہوں

ہم سفر ہوں گے تو بچھڑیں گے ضرور
اس لئے اک اک سفر تنہا کرو

جانے کس وقت ہو اندر کے سفر کا آغاز
جانے کب ختم ہو باہر کی یہ دوڑیں اپنی

نا خداؤں کی پہچان ہونے تو دو
لوگ خود کشتیوں سے اتر جائیں گے

عاصی پہلے روز سے شاعر تھا۔ عاصی تمام عمر ویسا ہی رہا جیسا وہ پہلے روز تھا۔ جموں میں تھیٹر کی تاریخ کے ایک معتبر اور معروف نام کوی رتن جی کی زبانی سنا یہ واقعہ عاصی کی تمام زندگی کا خلاصہ پیش کر دیتا ہے :

''بات غالباً 1956ء کی ہے۔ عاصی اٹھارہ بیس سال کے رہے ہوں گے۔ وہ میرے ساتھ تھیٹر کر رہے تھے۔ سین یہ تھا کہ ودیا رتن نے رونا ہے اور روتے ہوئے مکالمے ادا کرنے ہیں۔ میں بھرپور کوشش کرتا ہوں مگر کیفیت نہیں بن پاتی۔ ودیا رتن رو ہی نہیں پاتا۔ میں نے سوال کیا کہ ودیا رتن تم نے کسی کو روتے ہوئے نہیں دیکھا ہے؟ اس نے کہا ہاں! میں نے کہا بس ویسے ہی، تو ودیا نے جو جواب دیا ہے اس نے تھیٹر کے تئیں میرا نظریہ ہی بدل دیا:

''کوی رتن جی' جب میں بولتا ہوں تب میں رو نہیں پاتا اور جب میں رویا ہوں تب میں بول نہیں پایا۔''

ودیا رتن عاصی مسلسل غزل کی زد پہ ٹکا ہوا ایک ایسا نشانہ ہے جس کو کسی اور شعری صنف کا تیر چھوتا ہی نہیں۔ عاصی کے ہاں جب بھی ہوتا ہے' شعر ہوتا ہے اور جب بھی بنتی ہے' غزل بنتی ہے۔

غزل کی زلفیں سنوارنے والے اس جوگی کی طبیعت میں کلاسکیت اور روایتی لہجے کا اتنا عمل دخل ہے کہ اس کا جدید تر اسلوب بھی ایک عجب سا روایتی شاہانہ طمطراق لیے ہوئے ہے:

غلط سب دلیلیں، غلط سب حوالے
اندھیرے اندھیرے، اجالے اجالے
کیا طرفہ قیامت ہے' مری وجہ تباہی
وہ پوچھتے ہیں اور مجھے یاد نہیں ہے
اک وہ عالم کہ تری یاد سے فرصت ہی نہ تھی
اک یہ عالم کہ تیری یاد بھی کم آتی ہے
جب محبت جان تھی' ایمان تھی' وہ دن گئے
اب محبت کے تصور سے بھی گھبراتا ہوں میں

مشہور روسی مصنف Trafimov ''فطرت، سوسائٹی اور فن'' کے موضوع پر اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جب کسی فرد کی تصویر کشی فن پارے میں ہوتی ہے تو اس کے فطری اور معاشرتی عناصر یکجہتی اختیار کر لیتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فرد بہ یک وقت فطرت اور سماج دونوں میں رہتا ہے۔ عصر حاضر کا سماج بھی

قدیم کی ہی طرح فطرت سے ہم آہنگ ہے۔ فنکار اسی فطرت آفرینی میں رنگ آمیزی کرتا رہتا ہے۔''

کیسے ممکن تھا کہ عاصی جیسے حساس شاعر کا فن بھی فطرت اور سوسائٹی کی اس طرح کی کوئی ایسی روداد بنا رہتا جس کو بعد ازاں کسی بھی عہد کا مورخ مجذوب کی بڑ کہنے کی ہمت کر گزرتا' تو عاصی کے ہاں بھی شعروں میں اپنا ایک مخصوص سماج ہے، ایک روایت ہے اور ایک معاشرت۔

جنوں کی حدیں پھاندنا چاہتا ہوں
بہت سو چکا' جاگنا چاہتا ہوں

تمہارے چاہنے والے تو ہم ہیں
کسے سولی چڑھایا جا رہا ہے؟

کون جانے کہاں یہ لے جائے
آب و دانہ نظر نہیں آتا

ستم، آلام، محرومی، تباہی
مری تقدیر میں کیا کیا نہیں ہے

عاصی کی ذاتی شخصیت کا اینٹ گارا بھی ان کے فنی قد کی قدر و منزلت میں ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ جس کسی نے بھی عاصی کو دیکھا ہے یا پھر عاصی کو سنا ہے وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ عاصی ایک ایسے خوش اخلاق بندے کا نام ہے جس کو اللہ تعالی نے بظاہر و باطن ہر دو صورت میں خوبصورت بنا کر ہم پر منکشف کیا ہے۔ عاصی کی طبیعت میں سالہا سال کی شکست و ریخت کے بعد ایک ایسا ٹھہراؤ آ گیا ہے کہ اب وہ بہت کم بات کرتا ہے۔ وہ صرف شعر کہتا ہے اور وہ بھی متواتر۔ برسہا برس کی خاموشیوں کا یہ عذاب اس کی روشن اور چمکدار آنکھوں میں اتر آیا ہے۔ اس کی آنکھیں بول رہی

ہوتی ہیں اور وہ چپ ہوتا ہے۔ میری ذاتی رائے ہے کہ زمانوں پر پھیلے ہوئے اس مشاہدے نے عاصی کے شعور کو اتنا بالیدہ اور حساس بنا دیا ہے کہ اب وہ بات ہی نہیں کرتا بلکہ وہ اپنے چاروں طرف پھیلے ہر منظر کو Observe کرتا ہے۔ ہر اندھیرے اجالے، ہر سیاہ و سفید کو اپنے لاشعور کی تہوں میں اتارتا ہے یا پھر خود اس کی گہرائیوں میں اترتا چلا جاتا ہے اور جب یہ سحر اس کو چھوڑتا ہے تو وہ شعر لکھ رہا ہوتا ہے۔ خوبصورت شعر، پُر مغز شعر اور پُر کیف شعر:

اب یہ عالم ہے کہ ایک دوجے کو سن لیتے ہیں
اور خاموش بھی رکھتے ہیں زبانیں اپنی

کیا پوچھتے ہو عاشق مرے حق میں کیا ہوا
آفت ہوا، عذاب ہوا، اک بلا ہوا

عاصی کی تقریباً تمام غزلوں میں اٹھان، مزاج، کیفیت و جذبے کا تحرک ایک سا ہے جہاں ان کا یہ لہجہ ان کے اسلوب کی انفرادیت کا غماز بنتا ہے وہیں مسلسل ہر غزل میں ایک ہی mode کی کارفرمائی کہیں کہیں اکھرتی بھی ہے۔

دیکھا جائے تو عاصی کی یہ غزلیں غالباً تیس چالیس برس پر پھیلی ہوئی ہیں لیکن کہیں بھی یہ نہیں لگتا کہ عاصی نے کبھی کسی عہد میں کوئی قابل قدر U Turn لیا ہے جب کہ عاصی کی زندگی کے یہی تیس چالیس برس جدید ادبی منظر نامے میں اتھل پتھل اور تجربات کا تاریخ ساز دورانیہ رہے ہیں۔ اس عہد میں ترقی پسندیت، کلاسکیت اور روایت جہاں رواج سے باہر کی شے ہوتے جا رہے تھے وہیں جدیدیت، مابعد جدیدیت، تجریدیت، لایعنیت اور ساختیات و پس ساختیات کی بحث چھڑی ہوئی تھی۔

حیرانگی کا عالم یہ ہے کہ ان فیصلہ کن ادوار میں بھی عاصی کا لہجہ جیوں کا توں

رہا۔ یہ بات مثبت اور منفی دونوں پہلو سے قبول کی جا سکتی ہے۔ مثبت پہلو یہ کہ عاصی کی ادبی پرداخت، روایت اور Class کے حوالے سے اتنی موزون تھی کہ ان پر ان تحاریک اور رجحانات کا خاطر خواہ اثر نہ ہوا اور منفی پہلو یہ کہ ہم بغور مطالعہ کے باوجود جب ان رجحانات اور تحاریک کی کارفرمائی کو عاصی کے اشعار میں مفقود پاتی ہیں تو ہمیں عاصی کی کل شاعری کے مجموعی تاثر پر سوالیہ نشان لگانا پڑتا ہے۔

کبھی کبھار عاصی نے ایک آدھ نثری نظم یا پھر آزاد غزل کا تجربہ بھی ضرور کیا ہے لیکن یہ تجربہ ایک کوشش سے زیادہ اور کچھ بھی نہیں ہے۔

بہر حال آنے والی نسل کو عاصی کا تجزیہ جب بھی کرنا ہوگا وہ ان کی غزلوں کو ہی حوالہ بنا کے کرنا ہوگا اور غزل ہی عاصی کا اثاثہ بھی ہے اور اس کی شناخت بھی۔

تمام شاعری میں مانوس سے ایک لہجے کی اسی مسلسل کھنک کو اپنی سماعتوں کو مہمیز کرتے ہوئے جہاں ہم دیکھنے پر مجبور ہیں وہیں اس بات کا اعتراف کرنا بھی ضروری ہو گیا ہے کہ عاصی کی تمام شاعری میں ان کی اپنی ذات ایک مضبوط اکائی کے طور پر کچھ یوں رچی بسی ہے کہ ہم شاعر کی ذاتی زندگی کے تحرکات اور رجحانات کو اس سے علاحدہ کر کے دیکھ ہی نہیں سکتے۔

حالانکہ ماضی میں یہ حادثہ میرؔ اور بعد ازاں کہیں مجازؔ اور میرؔاجی کے ساتھ بھی وابستہ رہ چکا ہے لیکن اپنے پیش رووں کی ہی طرح عاصی بھی اپنے انفرادی غم کو کائناتی غم سے تعبیر کرنے میں مکمل طور پر کامیاب رہے ہیں۔ ان کی ذات کا المیہ ان کے اشعار کے موضوع کو اتنا وسیع بنا دیتا ہے کہ عاصی ہر اس شخص کی نمائندگی کا فرض ادا کرنے لگتا ہے جو حوادثِ روزگار سے بدستور نبرد آزما ہے۔

مدت سے در بدر ہوں عرصہ سے کو بہ کو ہوں
کوئی نہیں ہے میرا اس دورِ بے حسی میں

رنج و الم کی یورش، جور وستم کی بارش
کیا کیا مصیبتیں ہیں، دو دن کی زندگی میں

نہ اب وہ ولولے باقی نہ اب وہ حوصلے دل میں
مرا ہونا نہ ہونا ایک ہے دنیا کی محفل میں
ابھی کوئی ستم ٹوٹا، ابھی کوئی بلا ٹوٹی
رہا جب تک میں زندہ بس یہی خدشہ رہا دل میں

یہ بھی نہیں ہے کہ عاصی اپنی زندگی کی کوفت اور گھٹن کو تمام زمانے پر لادنے کی ٹھان بیٹھے ہیں بلکہ کبھی کبھار تو ان کا یہ غم اس قدر Individual اور ذاتی ہو جاتا ہے کہ وہ شعر عاصی کی پرائیویٹ زندگی بن جاتا ہے۔ ایک ایسا علاقہ جہاں چاردیواری کے باہر ایک بہت بڑا بورڈ لگا ہوا ہے اور جس پر جلی حروف سے کندہ ہے ''No Entry''

کہاں رہتے ہو عاصی آج کل تم
کئی دن سے تمہیں دیکھا نہیں ہے

ایسا بھی نہیں ہے کہ عاصی آلامِ روزگار اور حوادثِ زمانہ کی نیرنگیوں سے اس قدر ٹوٹ چکا ہے کہ اب اس کا سنبھلنا مشکل ہے بلکہ جیسا کہ میں پہلے لکھ چکا ہوں عاصی کا یہ غم اس کی ذاتی چیز ہے اور جب جب شاعر کو بہ حیثیت شاعر اجتماعی اور سماجی فرائض کا احساس ہوا ہے، اس نے اپنے فرائض سے روگردانی نہیں کی ہے۔ البتہ جیسا کہ عاصی کا اسلوب ہے اور اس کی تخلیق کا خاصہ کہ ایسے لمحوں میں بھی ان کا لہجہ روایتی بلکہ ترقی پسند تحریک والے پیغام میں ان کی بازگشت سا لگتا ہے۔ منشی پریم چند کے ترقی پسندی کے لیے بنائے ادبی ایجنڈے کی گونج عاصی کے ہاں بھی سنائی دیتی ہے۔ جہاں تخلیق کار کا ایک ایک لفظ اور ایک ایک نقطہ اور شوشہ مقصدی اور اصلاحی ہونا شرط

اول ہےلیکن یہاں بھی عاصی کی تعریف کرنی ہوگی کہ ان کا پیغام ''نعرے بازی'' کی فضا سے بچتے بچاتے ہم تک پہنچا ہے :

کسی کے رنج وغم میں جو بشر شامل نہیں ہوتا
وہ دنیا میں کبھی تعظیم کے قابل نہیں ہوتا

تلاطم خیز موجوں سے گزر جا
لبِ ساحل کھڑا کیا سوچتا ہے

یہی معراج ہے خود آگہی کی
نہ دل توڑو زمانے میں کسی کا

گردشِ دوراں کو سمجھا دیجئے
ہم سے الجھے گی تو منہ کی کھائے گی

بقول خالد حسین:

''عاصی کے پُر آشوب ایام میں آشا کی ایک کرن کبھی دبے پاؤں عاصی کے دل کے آنگن میں اتر چکی ہے۔لیکن خالد حسین لکھتے ہیں کہ ''عاصی کی آسیب زدہ زندگی میں اجالا کرنے والی ایک کرن اس کے ساتھ چند ہی قدم چلی۔''

چند ہی قدم چلنے والی یہ کرن اگر عاصی کے کلام میں ڈھونڈی جائے تو یہ قدم قدم پر موجود ہے۔ ویسے تو یہ ممکن ہی نہ تھا کہ کوئی شاعر غزل لکھے اور غزل کے سب سے بڑے موضوع سے دامن بچا کر نکلے۔ سو عاصی کے اشعار میں بھی ہمیں نہایت طمطراق کے ساتھ ایک ایسے چہرے کی روداد ضرور ملتی ہے جس نے عاصی کی تمام شخصیت کو اپنے ہاتھوں میں لیے رکھا ہے۔

یہاں بھی اپنے منفرد اور معتبر اسلوب کے تحت عاصی کا یہ کردار اس کا اپنا

ذاتی اور مخصوص کردار نہ رہ کر ہر کسی کا محبوب بن جاتا ہے۔

ہمیں جان و دل سے وہ اپنا بنا لے
مگر ہم کہاں ایسی تقدیر والے

ان کی تسلّیاں نہ کسی کام آسکیں
مجھ کو بچا سکے نہ مرے غمگسار لوگ

جب ان کی یاد آئی' بے اختیار روئے
دل بار بار دھڑکا' ہم بار بار روئے

تمہارے چاہنے والے تو ہم ہیں
کسے سولی چڑھائے جا رہا ہے

اس بات سے ظاہر ہے تم ہی ایک خدا ہو
ہم ورنہ کسی اور کے در کیوں نہیں جاتے

خمریات بھی روایتی غزل کا ایک بہت اہم موضوع رہا ہے اگرچہ اب جدید اور مابعد جدید عہد کی تجرباتی غزل میں شراب اور گل وبلبل کا قصہ سرے سے مفقود ہے۔ایسے میں کسی ایسے شعری مجموعہ کی آمد جس میں یہ فضا بھی باقی ہو' حیرانگی کی جا ہے۔

بسا اوقات ہم نے مے کدے کے در پہ دستک دی
طبیعت جب کسی صورت نہ بہلائی گئی ہم سے

آج دھومیں مچا لیں سر مے کدہ
کون جانے کہاں ہوں گے کل دوستو

ہم تشنہ بیٹھے ہیں مے خانے میں عاصی
اُمڈی ہوئی برسات نے دل توڑ دیا ہے

کون جانے کیا ہو پھر توبہ کا حشر
مے کدے پر جب گھٹا گھر آئے گی

عاصی کے لہجے کی ایک بہت بڑی خوبی اس کی سادگی ہے۔اس کے اشعار کی فضا کچھ اتنی سہل، آسان اور عام فہم ہے کہ عاصی کہیں بھی اپنے تخیل کے ساتھ زبردستی کرتا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔آورد کی بجائے آمد کا دخل عاصی کے ہاں اتنا مناسب اور متوازن ہے کہ ان کی تقریباً تمام شاعری ایک معتبر عوامی لہجہ لگتی ہے اور ان کا یہی طرزِ تحریر انہیں ایک آسان اور سادہ شاعر بناتا ہے۔

عاصی کی ذاتی زندگی کا حسن اور ان کی طبیعت کا خلوص ان کے اشعار میں بھی اتر آیا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ شاعر باتیں کر رہا ہے اور وہ شعر ہوتے جا رہے ہیں، نہایت سہل، نہایت آسان نہایت موزوں۔

دنیا کس کو راس آئی ہے
کس کو راس آئے گی دنیا

حقیقت میں انہی کو زندگانی راس آتی ہے
وہ جن کے واسطے مرنا کوئی مشکل نہیں ہوتا

آپ زندہ ہو کس طرح عاصی
دوست اکثر سوال کرتے ہیں

اس قدر خاموشیاں اچھی نہیں
لوگ کیا سوچیں گے، کچھ سوچا کرو

میرے حاسدوں کو یہ کیا ہو گیا ہے
میں یہ ہمدردیاں جاننا چاہتا ہوں

ایسا بھی نہیں ہے کہ عاصی کی شرافت ہمیشہ اس کے آڑے آئی ہے۔کئی بار

اشعار کا لہجہ اتنا کرخت اور شاعر کی طبیعت اتنی باغیانہ ہوگئی ہے کہ عاصی کے نرم و گداز شعروں کو سننے اور سمجھنے والوں کی بھی نبضیں ٹھہرنے لگتی ہیں اور وہ بھی عاصی کے اس عارضی جوش اور ولولے کا ہم نوا بن جاتا ہے۔

ہم ہیں طوفانِ حوادث سے گزرنے والے
ہم نہیں موجِ بلا خیز سے ڈرنے والے

تلاطم خیز موجوں سے گزرجا
لبِ ساحل کھڑا کیا سوچتا ہے

جس قدر برباد ہونا تھا مجھے، میں ہو لیا
جس قدر تھی میری قسمت میں مصیبت، دیکھ لی

رفتہ رفتہ مٹ رہے ہیں میری بربادی کے نقش
اے ستم گر پھر کوئی تازہ ستم ایجاد ہو

لیکن یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ عاصی کی طبیعت میں بغاوت اور سربلندی کے یہ معاملات شاید سرے سے مفقود ہیں۔ اس لئے عاصی کا یہ لہجہ نہایت وقتی غبار بن کے رہ جاتا ہے۔ ان کے ہاں دعوے کی یہ گونج بجائے جوش ملیح آبادی کے شاہانہ لہجے کو اختیار کرنے کے، فیض احمد فیض کے ادب وخلوص کا رجحان اختیار کر لیتی ہے۔ عاصی کا یہ لہجہ ان کی تمام شاعری میں اتنا کم ہے کہ ہم عاصی کے اس عنصر کو اس کی شاعری کے امتیازی نشانات میں شامل کرنے سے قاصر ہیں۔

عاصی کی تمام شاعری میں عاصی بذاتِ خود کچھ اتنے زیادہ موجود ہیں کہ ان کی تمام شاعری ''میں، میرے، ہم، مجھے اور میرا'' کا مسلسل Repitation لگتی ہے۔ بہرحال یہ کوئی شعری عیب نہیں ہے بلکہ ان کی ذات کی بات بات میں شمولیت اس امر کی دلیل ہے کہ عاصی تمام عمر اپنے ہی مقابلے پر کھڑے رہے۔ یوں لگتا ہے کہ

وہ مسلسل خود سے ہی نبرد آزما ہیں اور خود سے ہی مخاطب بھی۔

ہمالہ کی سربلند چوٹی کو پہلی مرتبہ سر کرنے والے سر ایڈمنڈ ہیلری نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ ہمالیہ کا وہ سفر دراصل ہمالہ کو سر کرنے کی کوشش نہ تھا بلکہ اس بات کی تحقیق کرنا تھا کہ ہم اپنے عزم اور حوصلے کے ساتھ کتنا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ شاید یہی معاملہ عاصی کے ساتھ بھی ہے۔ ان کی تمام شاعری نہ صرف ان کی روزمرہ زندگی کی روداد اور دستاویز بنتی چلی گئی ہے بلکہ اس کتاب کے انتساب کی صورت وہ مسلسل اپنے دلِ حساس کی تقلید کرنے پر مجبور نظر آتے ہیں۔ ان کے حوادث، ان کے تجربات، ان کے معاملات، ان کی خوشیاں، غم، آنسو، تبسم، مایوسیاں، امیدیں اور خواہشات یوں ان کے چاروں سمت احاطہ کئے ہیں کہ وہ جب بھی بات کا آغاز کرتے ہیں، میں سے اور مجھ سے کرتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ یہ ''میں اور میرے'' کی تکرار کسی ایک مخصوص فرد کا المیہ اور روزنامچہ نہیں بنتا بلکہ آفاقی حیثیت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔

مری مانے تو مانے کیا' مرا دل
یہ کافر آپ کے زیرِ اثر ہے

مجھ کو ہر سمت نظر آتا ہے جلوہ اپنا
اب تو جس سمت بھی اٹھتی ہیں نگاہیں اپنی

جیسے ماحول میں جیے ہم لوگ
آپ ہوتے تو خودکشی کرتے

اتنے ہی اگر تنگ ہو اس شہر سے عاصیؔ
چپکے سے کسی دور نگر کیوں نہیں جاتے

تیر کر نہ سہی ڈوب کر ہی سہی
دیکھنا پار ہم بھی اتر جائیں گے

مدت سے کریدے بھی نہیں یاد کسی کی
پھر زخم میرے سینے کے بھر کیوں نہیں جاتے؟

مشہور نقاد محمود ہاشمی ''جدیدیت تجزیہ و تفہیم'' میں لکھتے ہیں:

''نیا تخلیقی تصور کسی پرانی قدر سے مستعار نہیں لیا گیا ہے بلکہ کھیتوں میں پیدا ہوا ہے جو علم و فن کی انتہائی ترقی کے زمانے میں بنجر رہ گئے تھے لیکن نئی عقلی اور فنی فصل کا بیج ان بنجر کھیتوں میں پوشیدہ تھا۔''

پنڈت ودیا رتن عاصیؔ کی شاعری بھی مندرجہ بالا سطروں کی تشریح ہے۔ ان کے ہاں بھی اگرچہ روایت کا دلآویز آہنگ پوشیدہ ہے لیکن اپنے عصری دلائل و استدلال نے ان کے اسلوب کو (جس عہد میں وہ جیتے ہیں) اس کے ساتھ کچھ یوں ہم آہنگ کر دیا ہے کہ وہ نہایت Updated لگتے ہیں۔ بیشک ادب کی انتہائی ترقی کا پس منظر جب (میر، غالب، اقبال ہو چکے) اتنا عروج پا چکا ہے کہ اب زیادہ سے زیادہ فیض، جوش، کیفی، سردار جعفری یا پھر ظفر اقبال، شہریار، مجروح، بشیر بدر، قتیل، فراز اور ندا فاضلی وغیرہ کے امکانات ہیں' باقی بچتے ہیں۔ لیکن محمود ہاشمی کے بقول نئی عقلی اور فنی فصل کا بیج ان بنجر کھیتوں میں ہی پوشیدہ ہے' سو اگر ہم اس نظریئے کے پیشِ نظر عاصی کے عہد اور خطہ کی شاعری دیکھیں تو یہ لوگ ہمارے پاس 'غنیمت سے کم' کچھ بھی نہیں ہیں اور بالخصوص جب ہم جموں و کشمیر کے ادبی منظر نامے پر نگاہ دوڑائیں تو ہم دیکھیں گے کہ اردو کے حوالے سے اور بالخصوص اردو شاعری کے حوالے سے یوں بھی ہمارا ٹریک ریکارڈ کوئی شاہانہ یا قابل قدر نہیں رہا ہے اور اس حوصلہ شکن عہد میں' مجموعی پُر آشوب حالات میں حامدی کاشمیری، پرتپال سنگھ بیتاب، فاروق نازکی، عرش صہبائی اور ودیا رتن عاصیؔ جیسے افراد کا باقی رہنا ایک معجزے سے کم نہیں ہے اور پھر جہاں بقول شجاع خاور:

جو مال ملتا ہے بیچو متائے فن کو شجاع
یہ مال ان دنوں ویسے بھی کم نکلتا ہے

جہاں تجارتی اور کاروباری ادب کی انڈسٹریز کا چلن چل پڑا ہو، ودیارتن عاصیؔ جیسے پرخلوصوں کی حوصلہ افزائی ہمارا فرض بنتا ہے اور شاید ان پُرعزم اشخاص کا حق بھی۔ بقول سجاد ظہیر:

''ادب میں کوئی بھی تبدیلی یکا یک اور اتفاقیہ نہیں ہوتی۔ بڑے سے بڑا Genius بھی اس مواد اور مسالے سے ہی اپنی نئی تخلیقات کرتا ہے جو اس کو اپنی قوم سے تہذیبی ورثے میں ملتے ہیں۔''

سو عاصیؔ کا ''دشتِ طلب'' حاضرِ خدمت ہے۔ اس دشت کی سیر خود بھی کیجیے اور اوروں کو بھی دعوت دیجیے کہ اس پُرشور دشت میں سے گزرنے کا حوصلہ دکھائیں۔

آخر میں میرا جی کے اس قول کو میں اپنے اختتامیہ کا سرنامہ بناتا ہوں اور اس امید کے ساتھ اجازت چاہتا ہوں کہ آپ میرے لکھے سے اتفاق کریں یا نہ کریں لیکن یہ خود طے کرلیں گے کہ ہمارے عہد کے عاصیوںؔ کی بقا اور ان کے تحفظ کا ذمہ اگر ہم نہیں اٹھائیں گے تو اور کون؟

''کوئی بھی شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس، جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے ورنہ پرانا!!''

ہم مزاجِ غزل سے ہیں خوب آشنا
ہم سے قائم ہے حسنِ غزل دوستو!

☆☆☆

☆......ڈاکٹر ملک محمد آصف

کلامِ عاصیؔ: قدیم وجدید شعر کا امتزاج

پنڈت ودیا رتن عاصیؔ ایک قناعت پسند درویش صفت شاعر وانسان تھے۔ سچ میں جیسا ایک شاعر کو ہونا چاہیے۔ پرانی اور نئی شاعری کا ایک امتیاز یہ ہے کہ پرانی شاعری جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے اور جدید شاعری ذہن ودماغ کو متاثر کرتی ہے۔ لیکن عاصیؔ کی شاعری قدیم وجدید اوصاف کا حسین امتزاج رکھتی ہے جو دل اور دماغ دونوں کو اپیل کرتی ہے۔ پنڈت ودیا رتن عاصی نہ فلسفی تھے نہ حکیم۔ بہر حال یہ ضرور ہے کہ اُنہیں زندگی کا مشاہدہ اور تجربہ گہرا تھا۔ بہت ساری حکمت کی باتیں اور بصیرت کے عناصر ان کی چھوٹی چھوٹی بحروں اور ننھے اور سادہ لفظوں میں سمٹ آتے ہیں۔ بعض لوگ یہ کہہ کر عاصی کی طرف سے توجہ ہٹانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس کی شاعری میں فکر کا عنصر نہیں ہے بس لفظوں کا ہیر پھیر ہے۔ جبکہ یہ اس درویش شاعر پر بہتان ہے۔ معاصر ادبی منظر نامے میں منفی رویئے زیادہ گردش کرتے ہیں۔ حقیقت میں ایسے رویوں کا ادب سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ راقم کا ماننا ہے کہ ہر ادیب، شاعر اور فنکار اپنے عہد، اپنے دائرہ کار اور اپنے موضوعات واسلوب کے لحاظ سے ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ اس لئے فن کار کو اسی کے دائرہ کار اور ادبی قدروں کے مطابق دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ اس دور میں میرؔ وغالبؔ کی تلاش بے کار بھی ہے اور زمانے کے تقاضے کے خلاف بھی۔ جس زمانے کی جیسی زبان، زندگی اور سماجی ومعاشرتی قدریں ہوتی ہیں فنکار بھی اپنے عہد کے

تقاضے کے مطابق انہی سب ضروریات کو اپنے شعروادب میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔فی زمانہ یہ رواج چل نکلا ہے کہ جو خود کچھ لکھ نہیں سکتا وہ باقی معاصر لکھنے والوں کی صلاحیتوں کا سرے سے انکار کردیتا ہے۔یہ محض تعصبی رویہ ہے۔

ادب کے لیے ضروری نہیں کہ اس میں فلسفہ بھرا جائے، مذہب یا کسی خاص نظریہ کا اسے غلام بنایا جائے۔ادب کی ضروری قدر ہے مسرت اس کی جمالیات۔اگر شعروادب، ادبی قدروں کے لحاظ کے بعد کسی فلسفی نظریئے یا اخلاقی، سماجی ومعاشرتی رویئے کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ فکر، فن کا درجہ حاصل کر لے تو ادب کے لیے نیک فال ہے۔ایسے شعروادب کی عظمت میں اضافہ ہوسکتا ہے لیکن ادب کو ادبی قدروں کے علاوہ خارجی عناصر پر مجبور نہیں کیا جاسکتا، ایسا رویہ ادب کے بالکل منافی ہے۔

اس نقطۂ نظر سے اگر ہم پنڈت ودیا رتن عاصیؔ کے کلام کو دیکھیں تو ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا پڑے گا کہ عاصی نے ادبی قدروں کے ساتھ کوئی سمجھوتا نہیں کیا بلکہ ادبی جمالیات میں فکری وسماجی مشاہدات وتجربات کو اس طرح مہمیز کیا ہے کہ دونوں الگ الگ نہیں لگتے بلکہ دل ودماغ دونوں کی غذا ان کے کلام سے فراہم ہوتی ہے۔قدیم شاعری کے جمالیاتی وصف سے لطف اندوزی بھی نصیب ہوتی ہے اور جدید شاعری کی فکری گتھیاں بھی اس میں کھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔عاصیؔ کا انفراد یہ ہے کہ وہ مبہم علامتوں اور آورد لفظیات میں الجھتے نہیں ہیں۔عاصی کا ذیل کا کلام ملاحظہ ہو جس میں قدیم وجدید شاعری کا امتزاج اپنے حسن وجمال کے پہلوؤں میں سمیٹ لیتا ہے:

رات اچھا لگا چاند تم سا لگا
آ گیا جس پہ دل کون کیسا لگا
تم میرے ہو گئے وقت کتنا لگا
جس کسی سے ملے کم زیادہ لگا

پہلے شعر کو ذرا غور سے دیکھیں کہ جس میں تشبیہی اصول کے خلاف، روایت میں جدت پیدا کرتے ہوئے عاصیؔ نے محبوب کو چاند سے تشبیہ نہیں دی بلکہ چاند کو محبوب سے تشبیہ دی ہے جب کہ تشبیہ کا اصول یہ ہے کہ مشبہ بہ، مشبہ سے اقوی ہونا چاہیے یعنی مشبہ سے افضل ہو، لیکن اس روایتی تشبیہ سے عاصیؔ نے انحراف کرتے ہوئے جمال کی ایک نئی کہکشاں سجالی ہے۔ چوں کہ انسان اور خاص طور پر محبوب تو تمام موجودات سے حسین وجمیل تصور کیا جاتا ہے۔ کلام اللہ میں خدا نے بھی کہا ہے" لَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ فِیْ اَحْسَنِ تَقْوِیْمٍ "یعنی بلاشبہ ہم نے انسان کو تمام مخلوقات سے زیادہ حسین ترین پیدا کیا ہے۔ دل وذہن کی کشمکش کے مطابق اگر کسی کا محبوب اسے نہ ملے اور اسے چاند دے دیا جائے تو اسے تسکین حاصل نہ ہوگی، کیوں کہ اولاً چاند کے اندر ایک خصوصیت ہے کہ وہ روشن ہے لیکن محبوب جیسا احساس نہیں، محبوب جیسا جذبہ نہیں، محبوب جیسی تڑپ نہیں، محبوب جیسی ادا نہیں، محبوب جیسا تغافل نہیں، محبوب جیسی جفا و وفا نہیں، محبوب جیسا روٹھنا اور ماننا نہیں۔ محبوبِ حقیقی نے اپنی ذات کو نور سے تشبیہ دی ہے اَللّٰہُ نُوْرُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ مَثَلُ نُوْرِہٖ کَمِشْکٰوۃٍ فِیْھَا مِصْبَاحٌ اَلْمِصْبَاحُ فِیْ زُجَاجَۃٍ (النور آیت ۳۵)

حالاں کہ اس تشبیہ میں بھی تشبیہی اصول کے برعکس اللہ نے مشبہ کو ایسے مشبہ بہ کے ساتھ تشبیہ دی ہے جو مشبہ سے کمزور اور کمتر ہے۔ کیوں کہ خدا کے اس قول میں اللہ کی ذات تو افضل، اعلیٰ، اکبر، احسن (حسن کامل) اور اقویٰ ہے۔ جب کہ ایک ایسا نور طاق میں چراغ یا چراغ فانوس کی صورت میں رکھا ہوا ہو، ضعیف ہے۔ لیکن تفہیم انسان کے لیے خدا نے ایسی تشبیہ کو اپنے کلام میں روا رکھا ہے۔ عاصیؔ کے اس شعر کی قرأت کریں تو ذہنی وقلبی بصیرت ومسرت حاصل ہوگی:

رات اچھالگا   چاندتم سالگا

کلام اللہ میں خدا تعالیٰ نے جو اپنے نور کو، طاق میں رکھے ہوئے فانوس میں چراغ سے تشبیہ دی ہے اس سے بصیرت یہ حاصل ہوتی ہے کہ جیسے آگ کو آپ دیکھ تو سکتے ہیں، اس سے استفادہ تو کر سکتے ہیں، اس سے روشنی تو حاصل کر سکتے ہیں' اس کے نور سے روح اور دل و دماغ کو منور تو کیا جا سکتا ہے لیکن اُس کا چھونا سخت ترین ہے ۔اسی طرح خدا کے نُور سے منوّر تو ہوا جا سکتا ہے لیکن اُس کو چھونا محال اور غیر معقول اور دیکھنا محال یا مشکل ترین ہے۔

عاصی کے شعر ''رات اچھالگا۔۔ چاندتم سالگا'' سے یہ بصیرت ملتی ہے کہ ایک وجہِ شبہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ جیسا چاند روشن ہے، محبوب بھی روشن ہے، چاند جیسا بھلا لگتا ہے، محبوب بھی بھلا لگتا ہے۔لیکن عاصؔی کی عملی زندگی، تجربے اور احساس سے یہ معنی بھی ابھرتا ہے کہ جس طرح چاند کو دیکھا تو جا سکتا ہے لیکن اسے گرفت میں نہیں لیا جا سکتا اسی طرح عاصؔی کا محبوب ہے کہ اس کا دیدار تو عاصؔی کو ہو سکتا ہے لیکن وہ اُس کے قریب ہو کر اتنا ہی دور ہے جتنا کہ چاند۔ عاصؔی کی زندگی کا المیہ کہیے یا طربیہ کہ عاصی کا مجازی محبوب اس سے نظر بھر کی مسافت پر ہونے کے باوجود دنیا کی رسم کے پیش نظر وہ اتنا ہی دور رہا ہے جیسا کہ چاند زمین سے بہت دور آسمان پہ چمکتا ہے۔اگر عاصی نے اس شعر میں محبوب حقیقی کو مراد لیا ہو تو معنی ظاہر ہے کہ اس کا دیدار تو نصیب ہو سکتا ہے لیکن وہ گرفت میں آنے سے ماورا ہے۔''میں زمیں جیسا اور وہ آسمانوں سے پرے''۔اس جمالِ بصیرت کے بحر میں محظوظ ہوتے ہوئے اب اس شعر کو پھر سے ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

رات اچھالگا   چاندتم سالگا

عاصؔی کے کلام کو فکری طور پر قابل اعتنا نہ سمجھنے والوں کے لئے درج ذیل

شعر پیش کیا جا سکتا ہے جس میں روایتی شاعری کا جمال بھی ہے اور عصری حسیّت اور جدیدیت کا فکری عنصر بھی، پھر جمال کا کمال یہ کہ لفظی اور اسلوبیاتی سادگی اور لفظوں کی آمد کی برجستگی، صرف دیکھنے کی نہیں، سیکھنے کی چیز ہے:

کھیل کھیلا کوئی   گھر کسی کا لگا

محبت وعشق کا مطلب ہوس کاری یا راحت وآرام نہیں بلکہ آزمائش ہے، اضطراب ہے۔ حضرت ابراہیم علیہ السلام کو نمرود نے کئی دنوں کی بھڑکتی ہوئی آگ میں پھینکوا دیا تھا لیکن اس عاشقِ صادق نے نہ آہ کی اور نہ مدد چاہی، قریب اسّی سال کی عمر کے بعد خدا نے ایک نورِ نظر عطا فرمایا اور جب بارہ تیرہ سال کا ہوا تو کہا اس کو قربان کردو۔ اُنہوں نے اپنے بیٹے کے نازک گلے پر چھری چلا دی، سوال نہیں کیا، اس کیفیت اور جذبے کا نام عشق ہے۔ غالبؔ نے اپنے انداز میں عشق کے کمالات کو یوں پیش کیا ہے۔

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

اب عاصیؔ کی خواہش دیکھیں کہ وہ محبوب سے مطالبہ کیا کرتے ہیں:

بس کہ رستا رہے   زخم ایسا لگا!!

ہوس پرستوں سے ہٹ کر عاصیؔ ایک درویش، قناعت پسند اور عاشقِ زار شاعر تھے۔ صداقت اور سادگی ان کا اوڑھنا بچھونا رہا ہے۔ ظاہر داریوں سے ان کا دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔ وہ دنیا کی تیسری آنکھ بن کر دور سے ہر عصری، سماجی، معاشرتی، کردار کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ اس کے ظاہر کو بھی دیکھتے ہیں اور اس کے باطن میں اتر کر کردار کی پرتوں سے اس کی حقیقت نکال کر طشت از بام کر دیتے ہیں۔ سادے لفظوں میں سماج کے گونا گوں کرداروں کو عاصی کے اس کلام میں ملاحظہ کریں:

تیز رفتاریاں بھوک، بیماریاں
نیک کرداریاں جھوٹ، مکاریاں
چاندنی، دھوپ میں کب رہی یاریاں
گھر سے اونچی نہ کر چار دیواریاں

(ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمیؔ: عاصی شخص اور شاعر ص۲۳۱)

کون جانے وہ دل سے دیتا ہے ہم کسی کی دعا نہیں لیتے
بر سر اقتدار ہوں کب سے آپ کیوں فائدہ نہیں لیتے

(ایضا:ص۲۳۲)

آپ انساں نہیں، فرشتہ ہیں آپ کو بھوک پیاس کیا معلوم
اپنا شجرۂ نسب بھی یاد نہیں میرے قصے ذرا ذرا معلوم
عین پچھلے پہر مرا پایا نام عاصیؔ تھا شخص نا معلوم

(ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمیؔ: عاصی شخص اور شاعر ص۲۳۵)

لوگ دریا بہائے پھرتے ہیں ہم سے دامن بھی تر نہیں ہوتا
بے ٹھکانوں کے سو ٹھکانے ہیں بے ٹھکانوں کا گھر نہیں ہوتا

(غیر مطبوعہ)

ذیل کے اشعار میں روایت اور جدت کا امتزاج دیکھیں، عصری زوال آمادہ قدروں اور خوف ناکیوں کی پرچھائیاں کس طرح عاصیؔ اپنے کلام میں سمونے کی کوشش کرتے ہیں:

آپ ہی کے نہیں ہم کسی کے نہیں
لوگ قابل تو ہیں دوستی کے نہیں

ہر طرف بستیاں گھر کسی کے نہیں
ذہن ہی ذہن ہیں دل کسی کے نہیں
دل سے ملتے ہیں دل ہر کسی کے نہیں

(محمد آصف ملک: عاصی شخص اور شاعر۔ص ۲۳۳)

اچھی غزل کی ظاہری خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ ساخت کے اعتبار سے متناسب اور متوازن ہوتی ہے۔علمائے فن نے غزل کی ساخت میں تعدادِ اشعار کو متعین اور محدود رکھنے پر زور دیا ہے۔غزل کی طوالت کو عیب گردانا گیا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کا جسم ایک خاص شکل وصورت رکھتا ہے جس کے حسن و جمال کے لیے ہر دوسرے جسم کی طرح تناسب اور توازن کا لحاظ اشد ضروری ہے۔غزل کے اشعار کی تعداد جب آٹھ یا نو اشعار سے تجاوز کر جاتی ہے تو عموماً اس کے جسم میں بھدّا، ڈھیلا اور کھوکھلا پن آجاتا ہے۔اس طرح غزل کا جسم اپنے تناسب کو کھو بیٹھتا ہے اور غزل اپنے مرکزِ ثقل سے آوارہ ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ کے مطابق ''غزل میں مرکزِ ثقل سے مراد وہ مرکزی جذبہ ہے جس سے غزل کہنے کی تحریک ہوتی ہے یا وہ خیال جو غزل کا سب سے نمایاں خیال ہوتا ہے'' جو اچھی غزل ہے وہ سچی جذباتی تحریک کے بغیر نمودار نہیں ہو سکتی۔اسی لیے سب بڑے غزل گویوں کی غزل میں یہ نمایاں جذبہ یا مرکزی خیال (جو اس غزل کی تخلیق کا باعث ہوتا ہے) صاف صاف نظر آجاتا ہے۔یہ مرکزی جذبہ ہر اچھی غزل میں ضرور ہوتا ہے۔باقی لہریں غزل میں اس مرکزی جذبے کے زیر اثر نمودار ہوتی ہیں۔غزل کو اس کے باطنی ربط جو روح کی طرح ہر ایک شعر میں رواں ہوتا ہے، اسے پرکھا اور دیکھا جانا چاہیے۔اگر یہ ادبی قدر ہمارے مطالعے کے دوران ہمارے پیشِ نظر رہی تو ہم غور و فکر کے بعد اچھی غزل کا مقام و مرتبہ سمجھ سکتے ہیں۔اس قدر پر بہت

ہی کم غزل گو شاعر کھرے اترتے ہیں۔ عاصیؔ کی ایک غزل پیش کرنے سے قبل ہم غالبؔ کی ایک غزل سے مرکزی جذبے یا مرکزِ ثقل کو سمجھ لیتے ہیں جو مرکزی جذبہ، روح کی طرح غالب کی غزل کے تمام اشعار میں رواں ہے اور غزل کے مضمون کی ہر اکائی مختلف ہونے کے باوجود ہر شعر کو باطنی ربط میں مربوط کئے ہوئے ہے۔ یہ وہی مرکزی جذبہ ہے جو غالب کو غزل میں زیادہ شعر کہنے سے باز رکھتا ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کاوکاوِ سخت جانی' ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا' لانا ہے جوئے شیر کا

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم ِتقریر کا

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ میری زنجیر کا

اس غزل میں خدا کی حمد کے ساتھ خدا کی بارگاہ میں انسان کی بے ثباتی کا شکوہ ہے۔ خدا کی اس مخلوق کے حسن وکمال اور خالق کی حسنِ تخلیق کے بعد اس کے مٹ جانے کا شکوہ ہے۔ لیکن اس کے باوجود دوسرے شعر میں اس انسان کا اپنے محبوب سے جدا ہونے کا سخت لمحہ بھی موجود ہے۔ ناپائیدار ضرور ہے لیکن اس کی جدائی میں اس کا حال' بے حال ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر نے اسی ناتمام نقش، فریادی نقش کا جذبۂ عشق کا کمال پیش کیا ہے۔ یہی تو ہے جو اپنے محبوب کی راہ میں شوقِ شہادت

اس درجۂ کمال کا رکھتا ہے کہ اس کا شوقِ شہادت دیکھ کر تلوار کی کاٹ باہر نکل آئی ہے ۔یعنی اس ناپائیدار اور فریادی نقش کے اندر یہ کمال ہے جو کسی اور میں نہیں، جو سخت کوشی کا اشاریہ ہے۔

اگلا شعر ''آ گہی دام شنیدن'' میں شاعر نے اپنے معانیِ نادرہ اور اپنے عشق وجذبہ کی منزل کو اس طرح بیان کیا ہے کہ جب تک کوئی ، میرے عشق کی منزل اور میرے ذہن کا مدِ مقابل نہیں ہو پاتا ، میرے جذبات یا معانی تک رسائی نہیں پا سکتا ہے ۔اس میں سخت کوشی اور گہری فکر و بصیرت کی طرف اشارہ ہے ۔(میں اس شعر کو اس غزل میں جملۂ معترضہ سمجھتا ہوں کیوں کہ مرکزِ ثقل کا پوری طرح یہ حصہ نہیں بن پا رہا ہے)۔

آخری شعر ''بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا'' میں اس غزل کے مطلع کا جواب اور جس مرکزی جذبے کے تحت اس غزل کی تخلیق کی تحریک ہوئی ، اس جذبۂ کمال کا بیان موجود ہے ۔اگر چہ میں نقشِ فریادی ہوں ، نقشِ ناپائدار ہوں لیکن محبوب کے فراق میں میرا ہر صبح سے شام کرنا ، جوئے شیر کی سختیوں کی طرح ہے ۔محبوب کی راہ میں شوقِ شہادت کا جذبہ بھی میں ہی رکھتا ہوں اور میری تخلیق کا درجۂ کمال یہ ہے کہ مجھے ہر طرح کی اسیری میں رکھا گیا ہے ۔حسین ترین بنانے کے بعد مجھے موت ہے ۔اختیار دے کر بے اختیار رکھا گیا ۔لیکن میرے جیسا کسی میں جذبۂ شہادت بھی نہیں ۔پھر میری بات کو سمجھنے کے لائق بھی تو کوئی نہیں ۔سماج کی بندشیں ، موت کا پہرا ، کبھی والدین کی موت ، کبھی اولاد کی محرومی اور کبھی قریبی احباب کی ہمیشگی کی جدائی ۔اس کے باوجود میری تخلیق کی خوبی یہ ہے کہ میرے باطن میں ایک ایسی آگ ہے ، جو جذبۂ عشق کے سبب ہے ، جو انسانی مخلوق کا تلازمۂ خاص ہے ۔اگر چہ میں موت سے جا ملوں گا ، اس کے باوجود یہ اسیریاں ، میرے نام کو فنا نہیں کر سکتی ہیں

بلکہ اس اسیری کی زنجیریں میرے انسانی تخلیق کے جذبۂ آتش (عشق) کے سامنے اُس پگھلے ہوے یا سُکڑے ہوئے بال کی طرح ہیں جو آگ کی تپش کو برداشت نہیں کر پاتا۔ اس پوری غزل میں وہ مرکزِ ثقل، روح کی طرح رواں ہے جو مطلع میں انسانی حُسنِ تخلیق کا شہکار بنا ہے۔ غالب نے انسان کی تخلیقی ابتدا سے اُس کی انتہا تک کے سخت کوش سفر کو مختلف شعری مضامین کے ساتھ بیان کر کے انسانی تخلیق کے باطنی حسن کو آخر تک اس طرح برقرار رکھا ہے کہ یہ انسان کا المیہ نہیں بلکہ طربیہ اور پُر اُمید انجام بن گیا ہے۔ نام کی بقا کا ایسا انجام ہر کوئی چاہتا ہے۔

اب عاصیؔ کی یہ غزل ملاحظہ ہو جس میں مختلف مضامین کی اکائیوں کے ساتھ انسان کو پیش کیا گیا ہے، لیکن جس مرکزی جذبے کے تحت غزل کا مطلع وجود میں آیا ہے وہ مرکزی جذبہ یا مرکزِ ثقل غزل کے آخری شعر تک روح کی طرح ہر شعر کے باطن میں رواں ہے۔ اگرچہ انسانی اعضا کی طرح غزل کے ہر شعر کے مضمون کا نام مختلف ہے، لیکن انسانی بدن کے اعضا میں جس طرح روح ہر عضو کو زندگی کی طراوت دیتی ہے اسی طرح غزل کے ہر شعر کو وہ مرکزی جذبہ روح بخش رہا ہے اور ہر شعر کو اُس کے مرکزِ ثقل سے جوڑ دیتا ہے۔ غالبؔ نے ایک شعر کہا تھا:

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

اس شعر کے مضمون سے ملتے جلتے اشعار میرؔ، حالیؔ، اقبالؔ اور رفیق انجم کے بھی درج کیے جا سکتے ہیں:

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

(میرؔ)

فرشتے سے بہتر ہے انسان بننا
مگراس میں پڑتی ہےمحنت زیادہ
(حالؔی)

عروجِ آدم خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے
(اقبالؔ)

کہاں پرواز تیری کہ فرشتے رشک کرتے تھے
کہاں اب جانور تک بھی بشر ہونے سے ڈرتے ہیں
(رفیق انجم)

ان اشعار کے موضوع اور مواد کو سامنے رکھیں اور پنڈت ودیا رتن عاصؔی کی یہ غزل ملاحظہ کریں کہ اس میں فکری وفنی جمال ہے کہ نہیں۔ عاصؔی کا کلام معاصرین میں اچھے اچھوں پر بھاری پڑ جائے گا۔ غالبؔ کی غزل "نقش فریادی" بھی ذہن میں رہے":

ذرا سا آدمی ہوں — بلا کا آدمی ہوں
کہا، نا! آدمی ہوں — سنا کیا؟ آدمی ہوں
کہاں کا آدمی ہوں — میں دکھتا آدمی ہوں
ترے ہی فضل سے میں — خدا یا! آدمی ہوں
نہایت کم ہوں انسان — زیادہ آدمی ہوں
یہ دو ہی صورتیں ہیں — خدا ! یا آدمی ہوں
کبھی مل کر تو دیکھو — میں اچھا آدمی ہوں
مگر با ہوش ملنا — میں زندہ آدمی ہوں
سوائے صبر عاصؔی — کروں کیا آدمی ہوں

(محمد آصف ملک علیمی: عاصی شخص اور شاعر ص ۳۸۔۲۳۷)

جو انسان کی خوبی اور بے اختیاری ہم نے غالب کی غزل میں دیکھی ہے اُس کا عکس اس پوری غزل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ پھر خدا اور انسان کے متعلق فکری جمال دیکھیں۔ غالبؔ کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

''نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا''

عاصیؔ کی مذکورہ غزل کا شعر دیکھیں:

''یہ دو ہی صورتیں ہیں   خدا یا آدمی ہوں''

غالب کی نقش فریادی والی غزل کا انجام پُر امید ہے کیوں کہ غالبؔ رومانی بھی ہیں۔ کبھی کبھی اپنے نرگسی مزاج کے سبب حقیقت سے آنکھیں چرا بھی لیتے ہیں۔ عاصیؔ کی غزل کا انجام قنوطی ہے لیکن صبر کے دامن میں مایوسی کی دھوپ سے بچنے کے لیے پناہ لے لیتے ہیں:

''سوائے صبر عاصیؔ   کروں کیا آدمی ہوں''

اس طرح اگر پنڈت ودیا رتن عاصی کا مطالعہ و تجزیہ کیا جائے تو اس بات کا اعتراف کرنا پڑے گا کہ کلامِ عاصی قدیم و جدید شعر کا حسین امتزاج ہے اور اپنے فکری و فنی جمال کا اپنے لفظ و معنیٰ دونوں میں موجود ہونے کا احساس دلاتا ہے۔

☆☆☆

انتخاب کلام

☆......ودیارتن عاصیؔ

خواب جنت کے ہیں بے محل دوستو!
کچھ بھی ہوتا نہیں بے عمل دوستو!
لوگ کہتے ہیں جس کو اجل دوستو!
زندگی کا ہے ردِ عمل دوستو!
میرا دعویٰ نہیں بے محل دوستو!
دیکھنا! یاد آؤں گا کل دوستو!
ہم مزاجِ غزل سے ہیں خوب آشنا
ہم سے قائم ہے حُسنِ غزل دوستو!
رنج کے بعد راحت بھی ہے لازمی
آج گُزرا تو آئے گی کل دوستو!
لاکھ چاہو مگر مسئلہ زیست کا
بے اجل ہو سکے گا نہ حل دوستو!
آج دُھومیں مچا لیں سرِ میکدہ
کون جانے کہاں ہوں گے کل دوستو!
اپنے اپنے تخیّل کی پرواز ہے
اپنا اپنا ہے رنگِ غزل دوستو!
کیا کہے حالِ دل عاصیؔ خستہ جاں
چین دِل کو نہیں ایک پل دوستو!

☆☆☆

بھلا چاہے گا کوئی کیا کِسی کا
ہو دشمن آدمی جب آدمی کا
جفا کاری ہے زندہ آپ ہی سے
جفا کاری ہے شیوہ آپ ہی کا
مرا شیوہ ہے اخلاص و محبت
بُرا چاہوں گا میں کیونکر کسی کا
ترے دل میں بھی ہو دردِ محبت
ترا دل کاش! ہو جائے کسی کا
یہی معراج ہے خود آگہی کی
نہ دل توڑو! زمانے میں کسی کا
وہی دشمن ہوئے ہیں آج عاصیؔ
جو دم بھرتے تھے کل تک دوستی کا

☆☆☆

☆......ودیارتن عاصیؔ

غلط سب دلیلیں، غلط سب حوالے
اندھیرے اندھیرے، اُجالے اُجالے
ہمیں جان و دل سے وہ اپنا بنالے
مگر ہم کہاں ایسی تقدیر والے
مجھے وعظ پر وعظ فرمانے والے
اگر کوئی تیری بھی نیندیں چُرالے؟
رہِ زندگی میں بجا سعیٔ پیہم
مقدر کا لکھا مگر کون ٹالے
اُدھر مہکی مہکی فضائے محبت
اِدھر ذہن پر چند یادوں کے جالے
حقیقت ہمیشہ حقیقت رہے گی
حقیقت پہ پردے کوئی لاکھ ڈالے
محبت کی نیرنگیاں، توبہ توبہ
کہیں راتیں روشن، کہیں دن بھی کالے
کسی جانِ جاں کی امانت ہیں عاصیؔ
یہ اشکوں کے طوفاں، یہ آہیں، یہ نالے

☆☆☆

ہم پر نگاہِ لُطف کبھی ہے، کبھی نہیں
تم ہی کہو یہ کیا ہے، اگر دل لگی نہیں
گو جی رہا ہے آج بھی کوئی ترے بغیر
''لیکن یہ زندگی تو کوئی زندگی نہیں''
تکلیف دہ ہیں رنج ومصائب کی سختیاں
راس آئے زندگی کی فضا، لازمی نہیں
دل میں نہ آرزو ہے کوئی اب نہ ولولہ
اک شمع جل رہی ہے مگر روشنی نہیں
آخر ہم اُن کے وعدوں پر ایمان لائیں کیا
جو ہم پہ مہربان ابھی ہیں، ابھی نہیں
اس گفتگو کی طرز میں ترمیم کیجیے
کب تک میں خامشی سے سنوں آپ کی ''نہیں''
عاصیؔ زبانِ خامشی میں داستانِ شوق
ہم نے کہی ہے بارہا اُس نے سُنی نہیں

☆☆☆

☆......ودیارتن عاصیؔ

یہ بہاریں، یہ چمن، یہ آشیاں میرے لئے؟
سر بہ سر ثابت ہوئے آزارِ جاں میرے لئے
پوچھتے کیا ہو دلِ بے خانماں کی دوستو!
اک مصیبت ہے دلِ بے خانماں میرے لئے
اب طبیعت مشکلوں سے اس قدر مانوس ہے
فصلِ گُل سے کم نہیں دورِ خزاں میرے لئے
چل دیا جب ناخدا طوفاں میں مجھ کو چھوڑ کر
بن گئی ساحل ہر اک موجِ رواں میرے لئے
کون سی ہے وہ مصیبت مجھ پہ جو ٹوٹی نہیں
رات دِن گردش میں ہیں ہفت آسماں میرے لئے
لاکھ ہوں بے وصف لیکن مدتوں یاد آؤں گا
مدتوں دنیا رہے گی نوحہ خواں میرے لئے
میں نے عاصیؔ ترک کر دی زندگی یہ سوچ کر
کیوں سہے یہ ہر بلائے ناگہاں میرے لئے

☆☆☆

ناسازئ حالات نے دل توڑ دیا ہے
دنیا کی ہر اک بات نے دل توڑ دیا ہے
کچھ ساقئ محفل بھی رہا رندوں سے برہم
کچھ شدتِ آفات نے دل توڑ دیا ہے
آغازِ ملاقات میں کیا جوش تھا دل میں
انجامِ ملاقات نے دل توڑ دیا ہے
کل آپ کی ہر بات سے تسکین ملی تھی
آج آپ کی ہر بات نے دل توڑ دیا
بے حال و پریشاں ہے بشر روزِ ازل سے
فرسودہ روایات نے دل توڑ دیا ہے
اپنوں کی عنایات کا ہم ذکر کریں کیا
اپنوں کی عنایات نے دل توڑ دیا ہے
ہم تشنہ دہن بیٹھے ہیں مے خانے میں عاصیؔ
اُمڈی ہوئی برسات نے دل توڑ دیا ہے

☆☆☆

☆......ودیارتن عاصیؔ

اُن کو مائل بہ جور و جفا دیکھ کر
بُجھ گیا دل یہ رنگِ وفا دیکھ کر
مختصر یہ ہے رودادِ قلب و نظر
مِٹ گئے ہم کسی کی ادا دیکھ کر
یوں بھی سجدے ہوئے جادۂ شوق میں
جھک گئے ہیں ہم ترا نقشِ پا دیکھ کر
اہلِ دنیا بہت دیر جلتے رہے
حسن کا عشق سے رابطہ دیکھ کر
شوق سے راہِ اُلفت پہ ہو گامزن
اس زمانہ کی لیکن ہَوا دیکھ کر
راہ شوق و محبت کی پُر پیچ ہے
دیکھ کر! اے دلِ مبتلا! دیکھ کر
کس قدر بجھ گیا عاصیؔ خستہ دل
آپ کو ہر گھڑی یوں خفا دیکھ کر

☆☆☆

اس طرح دل کو بے آسرا چھوڑ کر
ہم کہاں جائیں در آپ کا چھوڑ کر
کیا بھروسہ مریضِ غمِ عشق کا
کچھ دعا کیجئے ، اب دوا چھوڑ کر
موجِ طوفاں نے بڑھ کر سہارا دیا
چل دیا جب مجھے نا خدا چھوڑ کر
یوں بھی ہوتا ہے اپنوں سے غافل کوئی
یوں بھی جاتا ہے کوئی بھلا چھوڑ کر
مدتوں یاد کرتا رہے گا جہاں
مٹ گئے ہم تو نقشِ وفا چھوڑ کر
اہلِ دنیا نے عاصیؔ بہت کچھ دیا
ایک جنسِ خلوص و وفا چھوڑ کر

☆☆☆

☆......ودیا رتن عاصؔی

لوگ جو دل فِگار ہوتے ہیں
چلتے پھرتے مزار ہوتے ہیں
جو محبت میں خوار ہوتے ہیں
صاحبِ صد وقار ہوتے ہیں
جن کے دامن میں خار ہوتے ہیں
قدر دانِ بہار ہوتے ہیں
جو محبت شعار ہوتے ہیں
سازشوں کا شکار ہوتے ہیں
اُن کے قول و قرار کیا کہئے
صرف قول و قرار ہوتے ہیں
کس توقع پہ لوگ اے عاصؔی
زندگی پر نثار ہوتے ہیں

☆☆☆

کبھی میں نے اُنہیں پوچھا نہیں ہے
اُنہیں بھی ہے محبت یا نہیں ہے
وہی چھایا ہوا ہے زندگی پر
وہ جس کو آج تک دیکھا نہیں ہے
اجازت ہو تو میں یہ عرض کر دوں
سلیقہ آپ کا اچھا نہیں ہے
ستم ، آلام ، محرومی ، تباہی
مری تقدیر میں کیا کیا نہیں ہے
ابھی کچھ اور بھی جور و ستم ہوں
ابھی صدموں سے دل ٹوٹا نہیں ہے
عجب انسان ہے دنیا میں وہ بھی
صدائے وقت جو سنتا نہیں ہے
کہاں رہتے ہو عاصؔی آج کل تم
کئی دن سے تمہیں دیکھا نہیں ہے

☆☆☆

☆......ودیارتن عاصیؔ

ہنس کر کبھی ہم سے گلفام نہیں ملتا
کچھ اپنی وفاؤں کا انعام نہیں ملتا
عنقا ہے محبت میں اب لطف و کرم ان کا
اب رنج میں راحت کا پیغام نہیں ملتا
کہیے تو کیا کہیے، اس محفلِ دُنیا سے
تکلیف تو ملتی ہے آرام نہیں ملتا
ہم جس کی تمنا میں مدت سے ہیں سرگرداں
وہ صبح نہیں ملتا، وہ شام نہیں ملتا
جو مست بنا ڈالے ہر غم کو مٹا ڈالے
ساقی تری محفل میں وہ جام نہیں ملتا
ہر بزم میں اے عاصیؔ چرچے تھے کبھی جن کے
ڈھونڈے سے کہیں اُن کا اب نام نہیں ملتا

☆☆☆

چارۂ دردِ نہاں بن کر رہے
وہ ہمارے رازداں بن کر رہے
یہ زمانہ طنز فرماتا رہا
ہم محبت کی زُباں بن کر رہے
ہم سے قائم تھا وقارِ زندگی
پھر بھی گردِ کارواں بن کر رہے
دِل کی دُنیا عمر بھر روشن رہی
داغ دل کے کہکشاں بن کر رہے
اس میں کوئی مصلحت تھی دوستو!
ہم جو اَب تک بے زباں بن کر رہے
ہم رہے خاموش اے عاصیؔ مگر
اِک سراپا داستاں بن کر رہے

☆☆☆

☆......ودیارتن عاصیؔ

غم میں اک لطفِ شادمانی ہے
ٹھوکروں میں بھی کامرانی ہے
صرف اِک عشق غیر فانی ہے
ورنہ ہر چیز آنی جانی ہے
یاد تیری ہے زِیست کا حاصل
غم تیرا وجہٗ شادمانی ہے
چشمِ پُرنم پہ میری خاموشی
دل کے زخموں کی ترجمانی ہے
کیا بُرا جو کسی کے کام آئے
جان اِک دِن تو یوں بھی جانی ہے
اٹکی ہے جاں لبوں پر اے عاصیؔ!
چارہ سازوں کی مہربانی ہے

☆☆☆

مری دُنیائے دل زیر و زبر ہے
محبت کی نظر بھی کیا نظر ہے
مزاجِ دشمناں زیر و زبر ہے
ہمارا بخت بھی کیا اوج پر ہے
سحر تک خاک بھی باقی نہ ہوگی
یہ بزمِ ماہ و انجم رات بھر ہے
امیرِ شہر کو اس سے غرض کیا
فقیرِ شہر کب سے دربدر ہے
ہمارا دل جسے کہتی ہے دنیا
جو سچ پوچھو وہ عاصیؔ ہی کا گھر ہے

☆☆☆

☆......ودیا رتن عاصیؔ

پھر پریشاں حال ہیں قلب و جگر کیا کیجئے
اب علاجِ گردشِ شام و سحر کیا کیجئے
مہرباں ہو بھی اگر اب چارہ گر، کیا کیجئے
کر چکا ہے درد ہی اس دل میں گھر، کیا کیجئے
دیکھئے کب موت کا جھونکا بجھا ڈالے اِسے
زندگی ہے اِک چراغِ رہگزر کیا کیجئے
جب ہمارے لب پہ آتی ہے کبھی مطلب کی بات
ہنس دیا کرتے ہیں وہ منہ پھیر کر کیا کیجئے
سوچتے ہیں حالِ دل ہو کس طرح اُن سے بیاں
وہ بگڑ جاتے ہیں ہر اک بات پر کیا کیجئے
ہم نے جن کی چاہ میں برباد کر دی زندگی
ہم پہ ہوتی ہی نہیں اُن کی نظر، کیا کیجئے
ہم نے عاصیؔ اُن کا ہر الزام اپنے سر لیا
اپنے دشمن تھے ہمیں کچھ اس قدر کیا کیجئے

☆☆☆

نالۂ دل رائیگاں، دیکھئے کب تک رہے
نامرادی، کامراں، دیکھئے کب تک رہے
میری اُلفت کا یقیں دیکھئے کب ہوا اُنہیں
یہ حقیقت داستاں، دیکھئے کب تک رہے
دیکھئے کب تک رہیں زندگی پر ہم گراں
زندگی ہم پر گراں دیکھئے کب تک رہے
دیکھئے کب تک رہیں در بہ در کی ٹھوکریں
گردشِ ہفت آسماں دیکھئے کب تک رہے
دیکھئے کب تک نہ ہوں کامراں اے دوست ہم
بخت ہم سے سرگراں دیکھئے کب تک رہے
دیکھئے عاصیؔ پہ ہو کب عنایت آپ کی
نامکمل داستاں دیکھئے کب تک رہے

☆☆☆

☆......ودیارتن عاصیؔ

کبھی تسکیں کبھی آزار بھی ہے
محبت پھول بھی ہے خار بھی ہے
پگھل جاتی ہے مثلِ شمع لیکن
محبت آہنی دیوار بھی ہے
ترے ہونٹوں پہ ہے انکار لیکن
تری آنکھوں میں کچھ اقرار بھی ہے
بظاہر ہیں سبھی غم خوار لیکن
حقیقت میں کوئی غم خوار بھی ہے؟
کبھی اُن کی نظر ہے وجہِ تسکیں
کبھی چلتی ہوئی تلوار بھی ہے
نہ جا اِس پر کہ میں چُپ ہوں ستم پر
یہ خاموشی لبِ گفتار بھی ہے
فقط گُفتار پر نازاں ہے عاصیؔ
خیالِ خوبیٔ کردار بھی ہے؟

☆☆☆

اور مشکل یہ آپڑی ہم پر
طنز کرتے ہیں آپ بھی ہم پر
سادہ لوحی کا یہ صِلہ پایا
اب بگڑتا ہے ہر کوئی ہم پر
مٹ رہے ہیں خلوص کے بندے
ختم ہے دورِ عاشقی ہم پر
بِن ترے گھومتے ہیں جب تنہا
مسکراتی ہے چاندنی ہم پر
ایک تہمت ہیں زندگی پر ہم
ایک تہمت ہے زندگی ہم پر
کیا خبر تھی کہ ایک دن عاصیؔ
مسکرائے گا ہر کوئی ہم پر

☆☆☆

☆......ودیارتن عاصیؔ

چارہ ہے غمِ زیست کا کیا؟ جان گئے ہم
ساقی ترے الطاف کے قُربان گئے ہم
کچھ دیر کی مہماں ہے ستم خیزیٔ دنیا
کیا وقت کے انداز ہیں، یہ جان گئے ہم
ساحل پہ ڈبو دیں گے سفینے کو یہ لاکر
احباب کے اطوار کو پہچان گئے ہم
اِک حال پہ رہتی نہیں دُنیا کی کوئی شئے
اے گردشِ ایّام تجھے مان گئے ہم
عاصیؔ کوئی دیکھے تو ذرا اپنی شرافت
اِک دُشمنِ ایماں کو خدا مان گئے ہم

☆☆☆

ہمیں نفرت ہے ایسی زندگی سے
تعلق ہی نہ ہو جس کو خوشی سے
اِلٰہی کیا زمانہ آگیا ہے
ہے نفرت آدمی کو آدمی سے
بڑھی ہے اور دِل کی بے قراری
کہا ہے حالِ دل جب بھی کسی سے
ہماری سادگی پر غور کیجئے؟
شکایت آپ کی اور آپ ہی سے
وہی کرتے ہیں شکوہ زندگی کا
نہیں اُلفت جنہیں کچھ زندگی سے

☆☆☆

☆......ودیا رتن عاصیؔ

زندگانی جب ہمیں راس آئے گی
دیکھ لینا! موت بھی آجائے گی
وہ نظر جب بھی کرم فرمائے گی
لازماً دُنیا ہمیں اپنائے گی
میرے گھر سے شامِ غم کب جائے گی
آج جائے گی تو کل پھر آئے گی
ایک دن ہم خاک میں مل جائیں گے
ہر حقیقت داستاں بن جائے گی
گردشِ دوراں کو سمجھا دیجئے!
ہم سے اُلجھے گی تو منہ کی کھائے گی
وہ مٹانے کو ہیں اے عاصیؔ ہمیں
یہ خلش بھی ایک دن مٹ جائے گی

☆☆☆

ہم ہیں طوفانِ حوادث سے گزرنے والے
ہم نہیں موجِ بَلا خیز سے ڈرنے والے
آپ جی بھر کے دلِ زار پہ بیداد کریں
ہم کسی طور شکایت نہیں کرنے والے
کاش! تو دردِ محبت سے شناسا ہوتا
عہد و پیمانِ محبت سے مُکرنے والے
پھول ہی پھول نہیں اس میں کئی خار بھی ہیں
دیکھ کر! راہِ محبت سے گزرنے والے
تیری اس خاص ادا پر ہوں دِل و جاں سے نثار
میری آنکھوں سے مرے دل میں اُترنے والے
اب تو بیکار سی ہے سعیِ مسلسل عاصیؔ
اب نہیں گیسوئے حالات سنورنے والے

☆☆☆

”شیرازہ اردو“

کی بعض اہم خصوصی اشاعتیں

- سمپوزیم نمبر
- پنڈت جواہر لال نہرو نمبر
- مورخ حسن نمبر
- منشی پریم چند نمبر
- غالب نمبر
- شیخ العالم نمبر
- شاہ ہمدان نمبر
- صوفیانہ موسیقی اور کشمیر نمبر
- غلام محمد صادق نمبر
- نوجوان نمبر
- فخر کشمیر نمبر
- عبدالاحد آزاد نمبر
- غلام رسول نازکی نمبر
- میکش نمبر
- عمر مجید نمبر
- شمیم احمد شمیم نمبر
- ثقافت نمبر
- محی الدین قادری زورؔ نمبر
- محمد الدین فوق نمبر
- ڈاکٹر سر محمد اقبال نمبر
- عجائبات نمبر
- لل دید نمبر
- سمینار نمبر
- شیر کشمیر نمبر
- افسانہ نمبر
- شاعر کشمیر مہجور نمبر
- مغل اور کشمیر نمبر
- حامدی کاشمیری نمبر
- غلام رسول سنتوش نمبر
- عرش صہبائی نمبر
- بخشی غلام محمد نمبر
- محمد یوسف ٹینگ نمبر

- پشکر ناتھ نمبر
- محمد یاسین بیگ نمبر
- جموں وکشمیر،لداخ نمبر(۱۱ جلدیں
- حکیم منظور نمبر
- تاجران کتب نمبر
- ظہورالدین نمبر
- رفیق راز نمبر
- غلام نبی خیال نمبر
- فرید پربتی نمبر
- عبدالرحمان مخلص نمبر
- پی۔این۔کے بامزئی نمبر
- ترنم ریاض نمبر
- نور شاہ نمبر
- سفرنامہ نمبر(۲ جلدیں)
- عبدالغنی شیخ نمبر
- رحمان راہی نمبر

سالنامہ ''ہمارا ادب''

کی بعض خصوصی اشاعتیں

☆......لوک ادب نمبر

☆......مشاہیر کشمیر نمبر (۲ جلدیں)

☆......شیرازہ انتخاب نمبر

☆......جموں و کشمیر، لداخ نمبر (۱۱ جلدیں)

☆......شخصیات نمبر (۵ جلدیں)

☆......اولیاء نمبر (۵ جلدیں)

☆......ڈوڈہ نمبر

☆......مولانا رومی نمبر

☆......ہمعصر تھیٹر نمبر

☆......فیض احمد فیض نمبر

☆......سعادت حسن منٹو نمبر

☆......کرشن چندر نمبر

☆......تنقید نمبر

☆......فن افسانہ نگاری نمبر (۲ جلدیں)

☆......فن ترجمہ نگاری نمبر

☆......فن نظم نگاری نمبر (۲ جلدیں)

●●

کلچرل اکادمی کی بعض اہم اردو مطبوعات

☆...... انوارابوالکام...........مرتب:علی جوادزیدی

☆......کشمیری زبان اورشاعری (۳ جلدیں) مرتب:عبدالاحدآزاد

☆...... دیوان میر ....مرتبہ:پروفیسراکبرحیدری

☆......چناررنگ ....مرتبین:غلام نبی خیال،بشیراختر

☆...... لل دید ....مرتبین:پروفیسرجیالال کول،نندلال طالب

☆......خیابانِ کشمیر...... مرتبہ:غلام نبی خیالؔ

☆......تفسیر غالبؔ ...... پروفیسرگیان چندجین

☆...... تذکرۂ شاعرات اردو ...... پروفیسراکبرحیدری

☆...... اکادمی مخطوطات ....مرتبہ:مولوی محمدابرہیم

☆...... ڈوگری لوک ادب اور پہاڑی آرٹ...... مترجم:لکشمی نارائن

☆......برج نور...........ادارہ

☆......انتخاب اردوادب..................مرتبہ:نورشاہ

☆......جدیدڈوگری ادب کاارتقاء...........ٹھاکرپونچھی

☆......کشمیر میں عربی ادب کی تاریخ...........فاروق بخاری

☆......کشمیر میں اردو (۳ جلدیں) ......پروفیسرعبدالقادرسروری

☆......نئی حسیت اورعصری شاعری ......پروفیسرحامدی کاشمیری

☆......نکات رقعات غالب ....اکبرعلی خان

☆......پربت اور پنگھٹ (۲ جلدیں)...........مرتبہ: محمد یوسف ٹینگ

☆......ریشات............مرتبہ: پروفیسر اسداللہ وانی

☆......ساز کی لے تیز کرو (۲ جلدیں) ....ادارہ

☆......اردو کشمیری فرہنگ (۱۲ جلدیں) ......ادارہ

☆......جموں و کشمیر کے اردو مصنفین ....جان محمد آزاد

☆......کلام اقبال: نادر رسالوں کے تناظر میں ...... پروفیسر اکبر حیدری

☆......نیل مت پران ......مترجم: ارجن دیو مجبور

☆......کلام مہجور (اردو ترجمہ) ....سلطان الحق شہیدی

☆......اقبال: احباب و آثار ....پروفیسر اکبر حیدری

☆......عشرت کشتواڑی (مونوگراف)........... فدا کشتوڑی

☆......جموں کی تمدن تاریخ ....کے۔ڈی مینی

☆......کشمیر: فوک لور کے آئینے میں ....غلام نبی آتش

☆......کشمیر کی قدیم ذاتیں ....ڈاکٹر آفاق عزیز

☆......غلام نبی گورگارنی (مونوگراف) ....منشور بانہالی

☆......کلام انتخاب سید رضا ....مرتب: ڈاکٹر سید شبیب رضوی

☆......مشاہیر کے نام خطوط، حامدی کاشمیری کے نام ....ادارہ

●●

ملک کے نامور علمی اورادبی اداروں کی کتابوں کے
ساتھ ساتھ
اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز
کی مطبوعات خریدنے کے لئے تشریف لائیں

''کتاب گھر''

☆......مولانا آزاد روڈ، سری نگر کشمیر

☆......کنال روڈ، جموں