ڈاکٹر قاضی عابد

استاد شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

پرندے کی فریاد: ایک ردِنوآبادیاتی پڑھت

Dr. Qazi Abid

Department of Urdu,Zakria University, Multan

"Parinday ke Faryad":A Post Colonial Study

This article is post colonial study of one early poem of Iqbal "Parinday ke Faryad" (Cry of a bird). This poem was firstly published in Makhzan Lahore. This article has three parts. In first part of the article it has been shown that either it is one original poem or a fair translation of any English text. In 2nd part, it has been discussed what is the poetics of post colonial discourse and why it is necessary to need this poem with the help of this context. In third part the poem has been analyzed in the light of the discourse mentioned above.

اقبال (۹/نومبر ۱۸۷۷ء۔۲۱/اپریل ۱۹۳۸ء) کی یہ نظم ''پرندے کی فریاد'' فروری ۱۹۰۷ء کے مخزن (لاہور) میں شائع ہوئی۔ اس سے قبل کی تمام قابل ذکر منظومات بھی اسی جریدے میں شائع ہوئیں۔ بانگِ درا کی اشاعت (۱۹۲۴ء) کے وقت اقبال نے اس پر نظرِ ثانی کی اور بانگِ درا میں شامل زیرِ مطالعہ متن حذف و انتخاب کے جس عمل سے گزرا وہ اس امر کی خبر دیتا ہے کہ ۱۹۰۷ء سے ۱۹۲۴ء تک تیرہ چودہ برسوں میں اقبال کے تخلیقی شعور اور تنقیدی بصیرت میں کس قدر اضافہ ہوا۔ اپنی اولین صورت میں یہ نظم بیس اشعار اور چار بندوں پر مشتمل تھی۔ (۱) پہلے بند میں چھ اشعار جبکہ باقی تین بند چار چار اشعار کے حامل تھے۔ موجودہ تبدیل شدہ متن میں کل گیارہ اشعار اور تین بند ہیں۔ پہلا بند پانچ اشعار اور آخری دو تین تین اشعار پر محیط ہیں۔

آتا ہے یاد مجھ کو گذرا ہوا زمانہ وہ باغ کی بہاریں، وہ سب کا چہچہانا
آزادیاں کہاں وہ اب اپنے گھونسلے کی اپنی خوشی سے آنا، اپنی خوشی سے جانا

لگتی ہے چوٹ دل پر، آتا ہے یاد جس دم	شبنم کے آنسوؤں پر کلیوں کا مسکرانا
وہ پیاری پیاری صورت، وہ کامنی سی مورت	آباد جس کے دم سے تھا میرآشیانہ
	آتی نہیں صدائیں اس کی مرے قفس میں
	ہوتی مری رہائی اے کاش میرے بس میں
کیا بدنصیب ہوں میں گھر کو ترس رہا ہوں	ساتھی تو ہیں وطن میں، میں قید میں پڑا ہوں
آئی بہار، کلیاں پھولوں کی ہنس رہی ہیں	میں اس اندھیرے گھر میں قسمت کو رو رہا ہوں
	اس قید کا الٰہی! دکھڑا کسے سناؤں
	ڈر ہے یہیں قفس میں، میں غم سے مر نہ جاؤں
جب سے چمن چھٹا ہے یہ حال ہو گیا ہے	دل غم کو کھا رہا ہے، غم دل کو کھا رہا ہے
گانا اسے سمجھ کر خوش ہوں نہ سننے والے	دکھے ہوئے دلوں کی فریاد یہ صدا ہے
	آزاد مجھ کو کر دے او قید کرنے والے
	میں بے زباں ہوں قیدی، تو چھوڑ کر دعا لے

اوّلین اشاعت سے لے کر بانگِ درا میں اس کی شمولیت تک اقبال نے کہیں بھی اشارہ نہیں کیا کہ یہ نظم کسی انگریزی نظم (۲) کا ترجمہ یا چربہ ہے یا پھر کسی معروف یا غیر معروف نظم سے ماخوذ ہے۔ اقبال کی وفات کے بہت بعد اقبال پر لکھنے والوں کی توجہ اس طرف مبذول ہوئی کہ اقبال کے شعری سرمائے کے مآخذات کی کھوج لگائی جائے۔ ڈاکٹر محمد صادق اور پروفیسر حمید احمد خان نے اقبال کی کچھ نظموں کے انگریزی مآخذات کی طرف اشارے کیے ہیں۔ اس نظم کو بھی دونوں اصحاب نے ولیم کوپر کی نظم "On a goldfinch starved to death in his cage" کا چربہ/ماخوذ قرار دیا ہے اگرچہ ڈاکٹر محمد صادق کی رائے مستحکم اور پروفیسر حمید احمد خان کی اس امر میں تذبذب کا شکار ہیں کہ آیا محض ایک دو یا سطروں کی شباہت اور وہ بھی دور کی اس نظم کو ترجمہ/چربہ قرار دینے کے لیے کافی ہے یا نہیں۔

> دراصل اس کی تحریک کوپر ہی کی ایک نظم "On a goldfinch starved to death in his cage" سے ہوئی۔ ترجمہ اقبال نے معمول سے بھی زیادہ آزادانہ کیا ہے اور اُردو نظم کی مستقل حیثیت بالکل بجا معلوم ہوتی ہے۔ (۳)

آگے چل کر انھوں نے جن دو مصرعوں کے تشابہ کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یہ ہیں:

ولیم کوپر — My drink the moderining dew (۴)

اقبال — شبنم کے آنسوؤں پر کلیوں کا مسکرانا (۵)

ولیم کوپر I Perch'd at will on every spray[6]

اقبال اپنی خوشی سے آنا، اپنی خوشی سے جانا[7]

ان دونوں سطروں میں پائی جانے والی مماثلت ہرگز اس قدر نہیں ہے کہ اقبال کی نظم کو ترجمہ، چربہ یا ماخوذ قرار دیا جا سکے۔ اس ضمن میں قابل ذکر بات یہ ہے کہ اقبال کی نظم میں پرندہ زندہ ہے جبکہ ولیم کوپر کی نظم میں مرا ہوا پرندہ اپنی کتھا سنا رہا ہے۔

اقبال کی فکر اور فن کا تاریخی اعتبار سے جائزہ لینے والوں میں غلام حسین ذوالفقار، جابر علی سید اور خرم علی شفیق کی اشرافی تنقیدی بصیرت نے اس نظم کے عنوان میں ''بچوں کے لیے'' کا اضافہ دیکھ کر اس قابل نہیں سمجھا کہ اقبال کی فکر یا فن کے بارے میں اس نظم کے تناظر میں کوئی معقول بات کرتے البتہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے اس نظم کے طبع زاد ہونے یا ترجمہ ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے مفہوم اور تخلیق کے تناظر پر بھی دو ایک باتیں کی ہیں۔[8] اُن کا خیال ہے کہ یہ نظم شائع تو ۱۹۰۷ء میں ہوئی لیکن تخلیق ۱۹۰۳ء میں ہوئی۔ اس ضمن میں انھوں نے اقبال کے ذاتی ملازم علی بخش کے ایک انٹرویو کا ذکر کیا ہے جس میں اس نے کہا کہ یہ نظم اقبال نے اپنے بڑے بھائی شیخ عطا محمد کی گرفتاری کے وقت کوئٹہ جاتے ہوئے کہی تھی۔ افتخار صدیقی کا دوسرا حوالہ اقبال کے ایک خط کا ہے جس میں انھوں نے مبہم انداز میں کسی نظم کی طرف اشارہ کیا اور یہ خط اقبال کے بلوچستان کے سفر سے کئی ماہ پہلے کا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اقبال، اقبال فہمی اور اقبال شناسی کے نام پر بغیر کسی استناد اور تدوینی سلیقے کے ایک طومار کھڑا کرنے کی روایت پر عامل اقبال شناس ضرور کسی نہ کسی طرح مطالعۂ اقبال کا ایک حصہ بنا لیتے حتیٰ کہ خرم علی شفیق جیسے غیر محتاط سوانح نگار نے بھی اس نظم کے اس غیر مستند تخلیقی پس منظر کو اپنی کتاب ''اقبال'' کا حصہ نہیں بنایا۔

دراصل ۱۹۴۷ء کے بعد تشکیل پذیر ہونے والی نئی مملکت کے اندر اقبال کے نام پر ایک فکری اسطورہ سازی کی ایسی کوشش کی گئی جس میں اقبال کے کلام کو نیم الوہی رنگ کی دھنک میں اس طرح مستور کیا گیا کہ ایک روشن فکر شاعر کہیں پس منظر میں چلا گیا اور ایک کٹر اور خالص شدت پسند مسلم طالبانی فکر کا حامل، مذہبی آئیڈیولوگ کا تراشیدہ مفکر سامنے آنا شروع ہو گیا۔ افتخار احمد صدیقی جیسے ناقدین نے اقبال کی فکر پر اپنی مرضی کا غازہ لگانے کی کوشش کی اور اقبال سے وہ وہ کچھ بھی منسوب کیا گیا جو کبھی اقبال کے حاشیۂ خیال میں بھی نہ آیا ہوگا حتیٰ کہ اینا میری شمل ایسے مستشرقین نے بھی اس روایت کو مضبوط تر بنانے میں اپنا حصہ ڈالا۔ اقبال کے متن کی نئی ریاست کی اشرافیہ اور ضیاء الحق کے بعد بے حد طاقتور ہو جانے والے شدت پسند مذہبی طبقات نے اس طور پر توضیح یا تشریح کی کہ اقبال اور مولانا مودودی ایک ہی سطح کے فکری سرمائے کے حامل افراد نظر آنے لگے اور جہاں پر اقبال کی فکر پر وہ اپنی مرضی کا غازہ نہ چڑھا سکے وہاں انھوں نے یا تو اس فکر کو مسترد کر دیا یا پھر یہ کہا کہ اقبال یہ باتیں کرنے کے مجاز نہ تھے۔ اقبال کے خطبات پر سید سلیمان ندوی کے نام نہاد ملفوظات کی اکیسویں صدی کے اوائل میں کراچی یونیورسٹی کے ایک جریدے میں اشاعت اس ہی سلسلے کی ایک تازہ کڑی ہے۔[9] اس سارے عمل کے پس پشت دراصل کسی

متن کو خارجی تناظر یا مصنف کے ذاتی کوائف کی روشنی میں پڑھنے کی وہ روایت ہے جسے ساں بونے شروع کیا تھا اور نفسیاتی دبستانِ تنقید نے اس طور پر پروان چڑھایا کہ ورائے متن ہی سب کچھ کہہ دینے کو تنقید کا اصل سرمایہ سمجھا جانے لگا۔ اقبال کے متن کی تفہیم و توضیح کے نام پر اقبال شناسی کی اتنے بڑے حجم کی حامل روایت کا بہت بڑا حصہ ورائے متن بھرو تفہیم کے سوا کچھ نہیں۔ اُردو کا نقاد ورائے متن تعبیر سازی کا اس قدر عادی ہوا ہے کہ وہ متن اساس معنی یا ورق اساس معنی یا متن کی قریبی قرأت انتر پڑھت کو لاحاصل شے سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر عزیز احمد یا ایک دو اور ناقدین نے اس نظم کے ردِ نو آبادیاتی لحن کی طرف اشارہ کیا ہے تو ورائے متن تعبیر سازی کے عادی افتخار احمد صدیقی نے شدید ردِ عمل کا اظہار کیا ہے جسے ورائے متن تعبیر سازی کی روایت مضبوط تر ہوتی چلی گئی وہیں نئے ادبی اور تنقیدی نظریات کے حامل جدیدیت کے زمانے کے حلیف اور مابعد جدیدیت کے زمانے کے رقیب ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی نے بالترتیب دو نظریہ ساز مضامین تحریر کیے۔ ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں' اور اقبال کو کیسے پڑھیں۔'' یہ دونوں مضامین بظاہر دعویٰ تو متن کے اندر رہنے کا کرتے ہیں اور اس میں کامیاب بھی رہتے ہیں مگر وہ متن کے دائرے کے اندر صرف یہ دکھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ شاعر ادب کی بنت سازی کے عمل سے کس طرح گزر رہا ہے مگر شاعر اس سارے عمل سے کیوں گزرتا ہے اور معنی کی روشنی جو ادب پارے کے اندر فکر کی دھنک پیدا کرتی ہے اور وہ کیا ہے، دونوں مضامین اس باب میں خاموش ہیں گوپی چند نارنگ کے ہاں پھر بھی معنی آفرینی کی لہر ابھرتی ہے مگر فاروقی کے ہاں مفہوم سے گریز کی شعوری کاوش تعبیر سازی جو ان کا پسندیدہ لفظ ہے، اپنے ہمہ گیر عمل سے محروم رہتی ہے۔

بیسویں صدی کے وسط میں فرانسیسی دانشوروں نے معنی فہمی اور معنی افزائی کے حوالے سے جس ردِ عمل کا اظہار کیا وہ دراصل تعبیر سازی اور معنی فہمی کے ان ہی رجحانات کے خلاف تھا۔ افتخار احمد صدیقی نے کہا ہے کہ اقبال اس دور میں بھی جانتا تھا کہ آزادی محض منت سماجت سے حاصل نہیں ہوتی۔ ان کا یہ کہنا دراصل اقبال کی شخصیت سازی کے اس عمل کی طرف اشارہ کر رہا ہے جہاں آپ اپنے ہیرو یا سورما سے کوئی ایسی بات منسوب ہوتے نہیں دیکھ سکتے جو اس کے سورمائی پیکر یا امیج کو نقصان پہنچاتی ہو۔ یہ اسی عادت کی اسیری کا شاخسانہ ہے کہ آپ متن کو متن سمجھ کر پڑھنے کی بجائے اس متن کے تشکیل کنندہ کی شخصیت کے تناظر میں کھونے کی کوشش کرتے ہیں یوں متن کے خالق یا تشکیل کنندہ کے امیج یا سورمائی پیکر کو بچانے کے لیے آپ ورائے متن فکر کی مدد سے متن اور اس کی نامیاتی ناسیت کو مسخ کر دیتے ہیں۔ بارتھ نے جب مصنف کی موت death of author کی بات کی تھی تو یہ شدید ردِ عمل دراصل متن کی ساختیاتی خاصیت کو بچانے کی خاطر تھا جو مصنف کے نام دو نقاد کی اتھارٹی کے لیے ایک چیلنج کا درجہ رکھتا تھا۔ یہ ضرور ہے کہ اس زمانے میں سارتر، پابلو نرودا اور عملی طور پر سیاسی جدوجہد میں شامل ادیبوں کی تحریروں کو ان کی جدوجہد کے تناظر میں پڑھنے یا سمجھنے کی عادت بے حد راسخ ہو چکی تھی اور بارتھ یا در یدا سارتر کو زیادہ پسندیدگی کی نگاہ سے بھی نہیں دیکھتے تھے۔ بارتھ کے اس فیصلے کے پس منظر میں ممکن ہے کہ یہ ناپسندیدگی کا تعلق موجود ہو مگر اس تنقیدی رجحان کا زیادہ تر فائدہ متن اور اس کی اتھارٹی کو ہوا۔ کسی بھی وضع کی سیاسی جدوجہد میں عملی طور پر شریک ادیب کو جب

اس کی جدوجہد کے تناظر میں پڑھا جاتا ہے تو اسے ایک بت بنا کر رکھ دیا جاتا ہے یا پھر پاکستان جیسی ریاست میں اسے پاکستان دشمن یا اسلام دشمن قرار دے کر اس کی امیج سازی کی جاتی ہے۔ اقبال اور فیض کی مثالیں اس طرزِ تنقید کی کھلی مثالیں ہیں۔

متن کی آزادی کے لیے کوششیں کرنے والوں میں بارتھ کو جو اولیت دی جاتی ہے وہ بھی تنقید کی روایت کا درست یا گہرا مطالعہ نہ ہونے کی وجہ سے ہے ورنہ کلاسیک کے مطالعہ کے رہنما اصولوں کی دریافت کرتے ہوئے میتھیو آرنلڈ نے بھی یہی باتیں کی تھیں کہ پہلے جہاں ایک فرد ہوتا تھا وہاں اب عقیدت کے کہرے میں ملفوف بت رکھا ہوتا ہے اور آگے اس نے شاعری کے مطالعے کے لیے ضروری قرار دیا تھا کہ نقاد کو فیصلہ کرتے ہوئے ذاتی مغالطے سے اجتناب کرنا چاہیے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے بھی شاعری اور شخصیت کے حوالے سے بحث کرتے ہوئے اس طرح کے سوال اُٹھائے تھے۔ بارتھ نے اس تنقیدی روایت کو ایک نیا رنگ روپ دیا اور واضح طور پر قرار دیا کہ اگر شاعر یا ادیب کسی وضع کی عملی جدوجہد میں شریک ہے تو وہ اسکی ایسی اضافی خوبی ہے جس کا اس کے متن کی تعبیر سے کوئی لازمی تعلق نہیں بنتا۔ بارتھ کے ان نظریات کا سب سے زیادہ فائدہ اس کے دوست پال ڈی مان کو پہنچا جس کے بارے میں معلوم ہوا کہ وہ ایک خاص دور میں ایک خاص جماعت کی حمایت میں مضامین لکھتا رہا جو بلجیم کے ایک اخبار میں شائع ہوئے یا پھر ہائیڈیگر کے حوالے سے بھی کچھ اسی طرح کی باتیں سامنے آئیں مگر ان باتوں سے اس لیے صرفِ نظر کیا گیا کہ متن اور اس کا تشکیل کنندہ دو الگ الگ منطقے ہیں۔ اگر اقبال کی طرف واپس آئیں تو ڈاکٹر عنایت اللہ بلوچ نے تحریکِ خلافت اور اقبال کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے تو تھیوری اور خاص طور پر بارتھ کے نظریات کی روشنی میں اقبال کا تشکیل کردہ متن اور عملی سطح پر اقبال کا تحریکِ خلافت سے گریز کم از کم تعبیر شناسی میں رکاوٹ نہیں بن سکتا۔

اقبال کی اس نظم کو پڑھتے ہوئے ہمیں اس قبیل یا وضع کے سوالوں سے صرفِ نظر کرنا ہوگا کہ:

الف) اقبال سامراج دشمن ہے؟

ب) اقبال افغانستان کے حکمرانوں یا مغل حکمرانوں میں ایک خاص آدمی کے مداح کیوں تھے؟

ج) یورپ روانگی سے قبل دارا شکوہ کے مزار اور واپسی پر اورنگ زیب کے مزار پر فاتحہ خوانی کیوں کی؟

د) ملکہ برطانیہ اور بہاول پور کے نواب کے لیے قصیدہ کیوں لکھا؟

ہ) سر کا خطاب کیوں لیا اور ایک خاص موقع پر واپس کیوں نہ کیا؟

یہ اور اس قبیل کے سوال آج کی تنقید کے لیے اس لیے بے مصرف ہیں کہ آج تنقید خود کو متن مرکوز رکھنے کی دعوے دار ہے اور زیادہ سے زیادہ متن اساس معنی یا ورق پاس کی متلاشی ہے۔ خارج اساس تناظر متن کو یا متن کی نامیاتی ساخت کو مسخ کرنے کا احتمال پیدا کرتا ہے اور اگر یہ دروازہ ایک بار کھل جائے تو اسے بند کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یوں تنقید کے عمل کے ایک ایسی دلدل میں بدل جانے کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں جس میں اصل مفہوم گم ہو جاتا ہے۔ پہلے بھی کہا گیا ہے کہ متن پر

پڑنے والے اس دباؤ کا تماشا اقبال شناسی کے دائرے میں بے حد عام ہے۔ یوں اگر اقبال کو اس کے صحیح تناظر میں دیکھنا ہے تو اقبال کے متن تک ہی خود کو مرکوز رکھنا ضروری ہوگا۔ یہ درست ہے کہ مصنف کی دیگر تحریریں یا کچھ اور ادبی تحریریں متن کو کھولنے میں ہماری معاونت کرتی ہیں مگر سارا معاملہ بین المتونیت کا ہے کسی خارجی دباؤ کا نہیں۔

اس بے حد طویل تمہید کے بعد ہم اِس نظم کے مطالعے میں خود کو متن مرکوز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نظم کی کلید اس کا عنوان ہوتا ہے۔ ''پرندے کی فریاد: بچوں کے لیے'' کیا واقعی اس عنوان کو اس طرح سادہ انداز میں لیا جائے جس طرح اقبال کے اکثر ناقدین نے کیا اور نتیجے کے طور پر اس اہم نظم کو اس لائق نہ سمجھا گیا کہ سنجیدگی سے اقبال کی فکر کے اس اہم گوشے کو اجاگر کرنے کا ایک نقطۂ آغاز فراہم ہو جاتا۔ اگر غور کیا جائے تو اس عنوان کے اندر طنز کی ایک لے موجود ہے۔ پرندے اور بچوں کا تعلق ایک فطری تعلق ہے اور ہمارے دور میں ایک بے حد اہم افسانہ نگار نیر مسعود نے ''طاؤس چمن کی مینا'' کے عنوان سے اس تعلق کے نیم خفتہ گوشوں پر روشنی ڈالی ہے۔ یہ تو درست ہے کہ جدید تنقیدی رویے مصنف کی ارادی معنویت کے قائل نہیں اور ادبی تشکیل کو ثقافت کا زائدہ سمجھتے ہیں مگر فن پارے کی ساخت تو مصنف کے تشکیلی عمل سے ہی وجود میں آتی ہے۔ سو مشرق میں پرندوں کے ذریعے کہانی کہنے کا عمل بہت پرانا ہے اور شاید دنیا کی تمام تر تہذیبوں میں ایسا ہے۔ منطق الطیر سے لے کر طاؤس چمن کی مینا تک میں یہ فنی رمز بہت خوبی سے معنی کی مختلف جہات کو آشکار کرتا ہے اور فن کی دنیا میں علامت کا عمل دخل بھی اسی ذریعے سے ممکن بنایا جا رہا ہے۔ سو اقبال کی اس نظم کا بنیادی محور بھی پرندے کی علامتی تشکیل ہے۔

متن ہمیشہ کھلا اور لا اطراف ہوتا ہے اور اس کی توضیحی پڑھت میں اس نامیاتی رشتے کی دریافت کیلئے بعض اوقات اسے ابتدا سے نہیں بلکہ کہیں درمیان سے یا پھر آخر سے بھی پڑھنا پڑتا ہے۔ متن میں موجود مکرِ شاعرانہ کو کھولنے کے لیے متن میں اس طرح آگے پیچھے ہونا پڑتا ہے سو اس نظم میں بھی آغاز سے پہلے ہمیں آخری سے پہلی سطر کی طرح رجوع کرنا پڑ رہا ہے جہاں متن افتخار احمد صدیقی جیسے ناقدین کا طلسم بھی توڑ دیتا ہے:

گانا اسے سمجھ کر خوش ہوں نہ سننے والے
دکھے ہوئے دلوں کی فریاد یہ صدا ہے

ان سطروں کو پہلے پڑھنے سے جہاں فن پارے کی نامیاتی تشکیل ہماری سمجھ میں آتی ہے وہیں یہ سطریں اس نظم کی ردِ تشکیل میں یا قرارِ معنی کے رد میں ہماری معاونت کرتی ہیں۔ ان دو سطروں سے علامتی پیرائے کو تقویت ملتی ہے کہ متن کئی سطحوں پر کلام کر رہا ہے، گانا کیا ہوتا ہے۔ اس کا تہذیبی زندگی کے کس مقام پر کیا درجہ ہوتا ہے اور دکھے ہوئے دلوں کی صدا کیا ہوتی ہے۔ یہ صدا بھی گانے کے اندر مستور ہو سکتی ہے۔ یہ وہ کلید ہے جو ہمیں بتاتی ہے کہ نظم کا مفہوم اس کی خارجی سطح سے سفر نہیں کر رہا ہے بلکہ یہ کلام کی وہ علامتی صورت ہے جو اپنی کتھا کو بہ اندازِ دگر سنانے کے عمل کی راہیں کھول رہی ہے۔ تعبیر سازی کی کلید ہاتھ میں آنے کے بعد ایک مرتبہ پھر نظم کی اولین سطور کی طرف آتے ہیں

آتا ہے یاد مجھ کو گزرا ہوا زمانہ

یاد، مجھ کو، گزرا ہوا زمانہ، تین باتیں بہت بنیادی ہیں، ان تین باتوں میں غلامی کا احساس ملفوف ہے۔

یاد: یہ وہ سیال منطقہ ہے جو پوری نظم کی ٹھوس دنیا کو سیال دنیا میں تبدیل کر دیتا ہے اور یادیں ہمیشہ سیال صورت میں سامنے آتی ہیں۔

مجھ کو: یہ واحد متکلم کون ہے۔ شاعر، میں یا آپ میں کوئی ایک فرد۔ متن کی دنیا میں واحد متکلم کی آواز ہمیشہ قواعد کی دنیا کے واحد متکلم سے مختلف رہی ہے، یہ تخصیص کو تعمیم میں ملفوف کرنے کا عمل ہوتا ہے۔ یہ واحد متکلم، میں، آپ، سب۔ کوئی ایک فرد جو اس غلام معاشرے کا حصہ ہو۔

گزرا ہوا زمانہ: ماضی، مگر کون سا ماضی۔ ابھی اقبال کی فکر کے منطقے میں عرب کے صحرا یا مسلم سپین نہیں آئے۔ ابھی وہ ہمالہ اور نیا شوالہ والا ماضی ہے۔ اسکی وسعت نے اپنے پرسپین اور نجد اور دیگر جغرافیائی خطے جو بعد میں اقبال کے متن کا یک اہم حصہ بنتے ہیں، تک نہیں پھیلائے۔ سو غلامی کا یہ ادراک ایک خاص جغرافیہ کا حامل ہے۔ سو وطنیت کا ایک جغرافیائی تصور اقبال کی فکر کے ابتدائی دور میں ایک اہم تصور ہے۔ وطن، ملت، اور دیگر تصورات جو بعد کے سیاسی وسماجی اور تہذیبی صورتحال کے اندر تبدیل ہوتے ہیں۔ مولانا حسین احمد مدنی سے ٹکراؤ پیدا ہوتا ہے۔ خطبہ الٰہ آباد میں پیش کیے گئے تصورات ابھی آگے کی بات ہیں۔

ماضی کو یاد کرتے ہوئے آدمی رومانوی ہوتا ہے اور رومانویت بہرحال بغاوت کو جنم دیتی ہے۔ لیکن اقبال کی زندگی میں ابھی بغاوت والا موڑ نہیں آیا اور شاید کبھی نہیں آیا۔ ذاتی زندگی سے لے کر فکری اور تخلیقی زندگی تک۔ بغاوت جو رومانویت کی دین ہے کی جگہ ایک عملیت پسندی جو شاید حالات کی دین ہے۔ جدید تنقید مانتی ہے کہ رویے ثقافت اور معاشرت کے زائیدہ ہوتے ہیں۔

اس مقام پر پھر آخری دو سطریں ضرور یاد آتی ہیں:

آزاد مجھ کو کر دے او قید کرنے والے
میں بے زباں ہوں قیدی تو چھوڑ کر دعا لے

ان سطروں میں جہاں اپنی بے بسی کا ادراک ہے وہیں پر قید کرنے والے کی طاقت کا اندازہ بھی موجود ہے اور آزادی کے لیے کسی منظم جدوجہد کے نہ ہونے کا احساس بھی ہے۔ ان مصرعوں میں ۱۷۵۶ء سے ۱۸۵۷ء اور مابعد کی ساری صورتحال کا درد بھرا احساس موجود ہے۔ نوآبادیاتی دور کی بے بسی اور اپنی طرف سے کچھ نہ کر سکنے کا احساس۔ ایک شدت بھرا غلامی کا احساس۔

باغ کی بہاریں اور سب کا چہچہانا۔ باغ۔ ایک اگلا کلیدی علامتی لفظ ہے جو اپنی زمینی صورتحال کی طرف اشارہ کر رہا ہے یہ نوآبادیاتی صورتحال سے پہلے کی بات ہے اور نوآبادیاتی دباؤ کی طرف اشارہ ہے جس میں مختلف مذاہب کے لوگ اس براعظم میں خوشی سے رہ رہے تھے۔ باغ کے ساجھے داروں نے ابھی ایک دوسرے سے اتنی دوری اختیار نہیں کی تھی اور نہ باغ کو

تقسیم کرنے کا کوئی احساس پیدا ہوا تھا۔ باغ ایک وسیع تناظر کا حامل لفظ ہے اور اگلی سطر میں گھونسلے کے لفظ سے ذہن باغ رگھونسلہ، ملک رگھر اور معاشرہ اور فرد کے تصورات کی طرف رجوع کرتا ہے۔ یہ اس نظم کی اہم ترین سطور میں سے ایک ہے۔ اور اگلی چار سطریں معنوی اور فنی سطح پر اس سے جڑی ہوئی ہیں۔

آزادیاں کہاں وہ اب اپنے گھونسلے کی　　اپنی خوشی سے آنا، اپنی خوشی سے جانا
لگتی ہے چوٹ دل پر آتا ہے یاد جس دم　　شبنم کے آنسوؤں پر کلیوں کا مسکرانا
وہ پیاری پیاری صورت وہ کامنی سی مورت　　آباد جس کے دم سے تھا میرا آشیانہ

ساشیور کی لسانیات کے اثرات کا تنقید کے جہان میں انطباق کرنے والے کہتے ہیں کہ متن میں معنویت کا آسمان تضادی رشتوں رجوڑوں سے روشن ہوتا ہے مگر کبھی کبھار یہ جہانِ معنی غیر تضادی جوڑوں رشتوں سے بھی روشن ہو جاتا ہے۔ ان سطور میں ایسا ہی ہوا ہے مگر ذرا مختلف انداز میں۔ یہ غیر تضادی جوڑے آگے جا کر تضادی جوڑوں رشتوں میں تبدیل ہو گئے ہیں۔

کامنی سی مورت۔ معاشرے کی تشکیل صورت ذہن میں آتی ہے۔ انسانی تعلقات میں مرد و زن کے رشتے کی اساس کی مختلف جہتیں ہیں۔

۱)　جذباتی رنفسیاتی
۲)　جنسی رحیاتیاتی
۳)　معاشرتی رثقافتی

سماجی علوم کے ماہرین متفق ہیں کہ معاشرے کی متشکل صورت میں اکائی فرد نہیں بلکہ جوڑا ہے۔

آباد جس کے دم سے تھا میرا آشیانہ

ضرورت اس امر کی ہے کہ دیکھا جائے کہ نوآبادیاتی صورتحال نے رخنہ کہاں ڈالا ہے۔ یہ رخنہ حیاتیاتی رجنسی سطح پر نہیں بلکہ جذباتی، ثقافتی اور معاشرتی سطح پر پڑا ہے۔ 'تھا' کا لفظ بے حد اہم ہے جو بتاتا ہے کہ اب معاشرہ جذباتی اور ثقافتی سطح پر اس لیے انتشار کا شکار ہے کہ تہذیب و شائستگی کے تصورات عورت سے وابستہ ہیں۔ آج بھی اور نوآبادیاتی صورتحال سے پہلے کے کلچر میں بھی۔ اگرچہ اس کے قرینے اور تھے اور ان قرینوں کو سمجھنے کے لیے اس زمانے کی عمرانی تاریخ یا ادبی متون میں ملفوف ثقافتی تاریخ پڑھنے کی ضرورت ہے۔ امراؤ جان ادا، نشتر، گردشِ رنگِ چمن اور فاروقی کی افسانوی تحریریں بشمول 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' اپنے اپنے تئیں اس ثقافتی صورتحال کی تشکیل کو پیش کرتی ہیں۔

یہیں ایک اور اہم بات کہ اگر یہ نظم پرندوں کی صورتحال پر کہی گئی ہے تو پرندے تو حیاتیاتی سطح پر ہی جیتے ہیں۔ ثقافتی اور جذباتی اور نفسیاتی سطح جو ان سطور میں موجود ہے وہ اس کی ملفوفی حیثیت کی طرف اشارہ کر رہی ہے کسی بھی نوآبادیاتی معاشرے میں لوگ محض حیاتیاتی یا جنسی سطح پر زندگی گزار رہے ہوتے ہیں:

آتی نہیں صدائیں اس کی مرے قفس میں
ہوتی مری رہائی اے کاش میرے بس میں

ثقافتی سطح پر زندگی گزارنے کی خواہش ہر انسان کی جائز خواہش ہے جسے نوآبادیاتی صورتحال پورا نہیں ہونے دے رہی۔

اگلے حصے میں بدنصیبی سے بات شروع کی گئی ہے۔ دراصل علامت کو تشکیل دینے والے اشارے ثقافت، تمثیل یا اسطورہ سے آتے ہیں۔ یہاں پر ساری صورتحال ثقافتی سطح کی ہے۔ بدنصیب، گھر، وطن، قید۔ ساتھی۔ یہ سارے رموز ایک تشکیلی نامیت میں ڈھل گئے ہیں۔ اگلے حصے میں بہار کا لفظ بہت وسیع تناظر میں وارد ہوا ہے۔ بہار کا لفظ انسانی آزادی، محکومی، ارادے اور اسکی شکست اور محکومی کے تناظر میں ایک استعارے کے طور پر بار بار ابھرتی ہے۔ مابعد الطبیعاتی سطح پر بھی اور طبیعاتی سطح پر بھی بہار زندگی کی مسرتوں کی علامت ہے:

جب سے چمن چھٹا ہے یہ حال ہو گیا ہے
دل غم کو کھا رہا ہے غم دل کو کھا رہا ہے

یہ ساری نظم کا حاصل اس طرح ہے کہ رمز یا علامت بے حد ملفوف ہے۔ چمن کیا ہے، آزادی کا دوسرا نام ہے مگر جب آزادی ختم ہے تو پھر چمن میں جسمانی طور پر رہنا نہ رہنا برابر ہے مگر دوسرا مصرع جس قدر خوبصورت ہے اس کی مثال اُردو شاعری میں شاذ و نادر ہے اور ایک ایسی صورتحال کا تخلیقی اظہار ہے جس میں بہت سارے تجربے گھل مل جاتے ہیں۔ یہ اختلال الفاظ بے حد توانائی کا حامل ہے۔ دل اور غم کی تلازماتی حیثیت کا نقش یا امیج اُردو شاعری کی تاریخ میں ایک خوبصورت اضافہ ہے۔ نوآبادیاتی تجربے کی شدت اور غم کی کیفیت کا اظہار دونوں بہت ہی شدت کے ساتھ اس رواں اور بولتے ہوئے مصرعے میں بیان کیے گئے ہیں۔

یہ نظم بیک وقت بہت ہی سادہ اور بے حد پیچیدہ ہے۔ اس میں ملفوف تجربے کا بیان اس کی پڑھت پر منحصر ہے۔ اگر آپ ایک بچے کی طرح سادہ انداز میں اسے پڑھتے ہیں تو پھر ایک ایسی بڑی عمر کے آدمی کے لیے کوئی مفہوم یا دلچسپی نہیں رکھتی جو اب بچہ نہیں رہا اور اگر آپ اس نظم کے مکر شاعرانہ کے پس پشت نوآبادیاتی تجربے کو چھو لیتے ہیں تو یہ نظم اپنے علامتی پیرائے میں اپنے مفہوم کی تہوں کو آپ پر کھولتی چلی جاتی ہے، اگر آپ اسے نوآبادیاتی تناظر میں کھولتے ہیں وہ آخری سطریں جن کی وجہ سے افتخار احمد صدیقی اس نظم کی ردِ نوآبادیاتی جہت سے انکار کرتے ہیں ایک فنی ہنر میں ڈھلتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ یوں یہ نظم نوآبادیاتی زمانے کے فرد کے احساس غلامی کا تخلیقی تجربہ بن جاتی ہے اور یہی اس نظم کا حسن ہے۔ فیصلہ آپ کو کرنا ہے کہ آیا آپ اس نظم کو ایک بچہ بن کر پڑھتے ہیں یا پھر ایک باشعور قاری کی طرح مابعد نوآبادیاتی تناظر میں۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ حذف شدہ متن ملاحظہ ہو:

وہ ساتھ سب کے اُڑنا، وہ سیر آسماں کی
وہ باغ کی بہاریں، وہ سب کا مل کے گانا
پتوں کا ٹہنیوں پر وہ جھومنا خوشی کا
ٹھنڈی ہوا کے پیچھے وہ تالیاں بجانا
تڑپا رہی ہے مجھ کو رہ رہ کے یاد اس کی
تقدیر میں لکھا تھا پنجرے کا آب و دانا

☆

باغوں میں بسنے والے خوشیاں منا رہے ہیں
میں دل جلا اکیلا دکھ میں کراہتا ہوں
ارمان ہے یہ جی میں، اڑ کر چمن کو جاؤں
ٹہنی پہ گل کی بیٹھوں، آزاد ہو کے گاؤں
بیری کی شاخ پر ہو ویسا ہی پھر بسیرا
اس اجڑے گھونسلے کو پھر جا کے میں بساؤں
چگتا پھروں چمن میں دانے ذراذرا سے
ساتھی جو ہیں پرانے، ان سے ملوں ملاؤں
پھر دن پھریں ہمارے، پھر سیر ہو وطن کی
اُڑتے پھریں خوشی سے، کھائیں ہوا چمن کی
آزاد جس نے رہ کر، دن اپنے ہوں گزارے
اس کو بھلا خبر کیا، یہ قید کیا بلا ہے

۲۔ TIME was when I was free as air,
The thistle's downy seed my fare,
My drink the morning dew;
I perch'd at will on ev'ry spray,

My form genteel, my plumage gay,

My strains for ever new.

But gaudy plumage, sprightly strain,

And form genteel, were all in vain,

And of a transient date:

For, caught ad cag'd, and starv'd to death,

In dying sighs my little breath

Soon pass'd the wiry grate.

Thanks, gentle swain, for all my woes,

And thanks for this effectual close

And cure of ev'ry ill!

More cruelty could none express;

And I, if you had shown me less,

Had been your pris'ner still.

۳۔ حمید احمد خان، اقبال اور انگریزی شعرا: مشمولہ 'اقبال: شخصیت اور شاعری'، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۴ء، ص ۱۰۰

۴۔ علامہ اقبال، کلیاتِ اقبال (بانگِ درا)، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء (اشاعتِ اول)، ص ۵۲-۵۳

http://en.wikisource.org/wiki/On_a_Goldfinch_Starved_to_Death_in_his_Cage

۶۔ علامہ اقبال، کلیاتِ اقبال (بانگِ درا)، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ص ۵۲-۵۳

۷۔ حوالہ مذکورہ بالا

۸۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، عروجِ اقبال، لاہور، بزمِ اقبال، ۱۹۷۷ء، ص ۲۶۴-۲۶۳

۹۔ کراچی یونیورسٹی کراچی کے تحقیقی مجلّے جریدہ کے چار متصل اور مسلسل شماروں (۳۴ تا ۳۶) میں خطبات کے حوالے سے جریدہ کے مدیر نے مضامین تحریر کئے جس میں روایت اور جدیدیت کی کش مکش کے حوالے سے امالی غلام محمد یا امالی سید سلیمان ندوی کا سہارا لے کر ان خطبات کے متن کی تضحیک کی گئی۔ اس سے پہلے یہ امالی ساحل کراچی کی اشاعت جون ۲۰۰۶ء میں منظر عام پر آئے۔ محمد سہیل عمر، احمد جاوید، خرم علی شفیق اور محمد ظفر یٰسین نے ''بیارا بزم بر ساحل کہ آنجا'' کے عنوان سے اس کا جواب ایک کتابچے/ رسالے کی صورت میں دیا ہے جو اقبال اکادمی پاکستان، لاہور نے ۲۰۰۶ء میں ہی شائع کیا۔

کتابیات

۱۔ Ashcroft, Bill, Griffiths, and Tiffin, Helen. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures

۲۔ Ashcroft, Bill. Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. The Post-Colonial Studies Reader. Naipaul, Bakhtin and the Others

۳۔ Harding, Sandra and Uma Narayan, ed. Border Crossings: Multicultural and Postcolonial Feminist Challenges to Philosophy 2. Indiana University Press, 1998.

۴۔ Fanon, Frantz, Black Skin. White Masks. Trans. by Charles Lam Markmann. London: Pluto, 1986.

۵۔ Said, Edward. Orientalism.

۶۔ Soyinka, Wole. Myth, Literature, and the African World.

۷۔ Spivak, Gayatri Chakravorty. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics. London: Routledge, 1988.

۸۔ Spivak, Gayatri Chakravorty. The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues, Ed. Sarah Harasym. London: Routledge, 1990.

۹۔ Trinh, T. Minh-Ha, Woman. Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

۱۰۔ علامہ اقبال، کلیاتِ اقبال (بانگِ درا)، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء (اشاعتِ اول)

۱۱۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، عروجِ اقبال، لاہور، بزمِ اقبال، ۱۹۷۷ء

۱۲۔ حمید احمد خان، اقبال اور انگریزی شعرا: مشمولہ 'اقبال: شخصیت اور شاعری'، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۴ء